WALTER F. OTTO

LAS MUSAS

EL ORIGEN DIVINO DEL CANTO Y DEL MITO

WALTER F. OTTO

LAS MUSAS

EL ORIGEN DIVINO DEL CANTO Y DEL MITO

EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

Título de la obra original:
DIE MUSEN
Und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens

(Traducida de la tercera edición, Darmstadt,
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.)

Traducción, introducción y notas de
HUGO F. BAUZA

BL820
.M8
07718

EUDEBA S.E.M.
Fundada por la Universidad de Buenos Aires

BIBLIOTECA CENTRAL
U. N. A. M.

© 1981

EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES
Sociedad de Economía Mixta
Rivadavia 1571/73
Hecho el depósito de ley
MPRESO EN LA ARGENTINA–PRINTED IN ARGENTINA

INDICE

INTRODUCCION 7

WALTER OTTO 19

BIBLIOGRAFIA 23

PROLOGO 25

I. LAS NINFAS 27

II. LAS MUSAS 47

I. Esencia y origen, 49; II. Los hijos de las musas, 71; III. Las musas con otros dioses, 89; IV. Lugares de culto, 99.

III. EL MILAGRO DEL CANTO Y DEL MITO 107

INTRODUCCION

El estudio de las Musas en la Antigüedad exige penetrar en el horizonte mítico griego del que emana una categoría *esencial*, dado que la religión helénica es entitativamente —como subraya Walter Otto en varios pasajes de su obra— la religión del Ser.

De ese horizonte mítico-legendario se desprende también un modo simbólico de inteligir y de aprehender la realidad.

Las Musas —o la Musa, porque son Una y varias a la vez— son hijas de Zeus y de Mnemosyne. Su madre —según nos testimonia la *Teogonía* hesiódica (v. 135)— es una de las numerosas divinidades del mundo titánico, hija del Cielo y de la Tierra. El mito memora que Zeus se unió a ella en la Pieria durante nueve noches seguidas, y al cabo del año nacieron las nueves Musas (*Teog.*, v. 915 y sigs.).

El vínculo entre el padre de los dioses y Mnemosyne sugeriría de modo simbólico el logro de la eterna potestad olímpica de Zeus. Tal hecho habría sido señalado con claridad en una perdida composición de Píndaro que habría sido leída por Arístides, a través de quien conocemos su contenido (II 142). En ella se narraba que cuando Zeus hubo vencido a los Titanes, consultados los restantes dioses sobre si faltaba algo, habrían respondido que *era menester la presencia de seres que con sus cantos celebraran la gloria imperecdera de Zeus:* fue entonces cuando surgieron las Musas y surgieron precisamente de la unión de Zeus y de Mnemosyne quien, en cierto modo, representa la *memoria* de la victoria de Zeus.

En cuanto a la interpretación de la palabra *Musa*[1], O. Bie

[1] Art. *Musen* en Roscher, W.H., *Ausführliches Lexikon der gr. und röm. Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1894-1897, II, 2, *s.v. Musen.*

324053

sugiere que no sería más que una abstracción deificada, considerada como la personificación del don poético. Tal hecho —según Bie— se daría en tres direcciones diferentes: 1) un sentido *personificado:* Musa pensada como divinidad; 2) un sentido *concreto* u *objetivo:* "canto, poesía, música", es decir, composición musical o poética, y 3) un sentido *abstracto* o *subjetivo*, entendido cómo "inspiración, entusiasmo, facultad poética".

En ese horizonte es forzoso señalar que la más antigua es la significación *personificada*, tal como se aprecia en la *Ilíada* (I 604; II 491; XI 218; XIV 508 y XVI 112, entre otros).

En la *Odisea* y en los *Himnos homéricos*, en cambio, aparece la acepción *objetiva*, principalmente en XXIV 62. Por último, habría que destacar que el sentido *subjetivo* se lo ve recién en la siglo V a.C., tal como está esbozado por ejemplo en Esquilo (Vgr. *Eumén.*, v. 308).

En otra perspectiva, hay quienes atribuyen a las Musas un origen *naturalista.* Según esta interpretación , las Musas habrían sido primitivamente las Ninfas de las montañas y de las aguas; hecho que puede apreciarse en muchos textos lexicográficos arcaicos en los que se identifica a las Musas con las Ninfas.

El error del mundo moderno se funda en buscar una explicación racional de los mitos —y tal lo que ocurre en el caso particular de las Musas—, tendencia que en las últimas décadas se intenta superar. Lo de explicación es, pues, una necesidad forzosa de nuestra cultura; respecto del mito, los griegos - con antelación a Sócrates y a los sofistas— no lo buscaron, sino que *lo aceptaron como tal*, en tanto que para ellos el mito es solidario con la ontología, dado que, por su contextura sacra, es una puerta de acceso al mundo del Ser.

De ese modo, debemos despojarnos de nuestros prejuicios "racionalistas" y aceptar el orbe de las Musas tal como lo sintieron los griegos.

Como se ha señalado, se desprende que para los griegos de la Antigüedad las Musas no han sido meras abstracciones, sino que han tenido corporeidad física. Así por ejemplo, según nos testimonia el Proemio de la *Teogonía*, Hesíodo las ha visto. De igual modo la tradición evoca numerosos testimonios de quienes durante las noches las han visto descen-

der de lo alto del "divino" Helicón, formando coro y entonando voces armoniosas. Tal tradición atestigua que las *teofanías* de las Musas han ocurrido en la mayoría de los casos en sitios próximos a arroyos, fuentes o corrientes de agua, lo que hace que su culto se vincule con el de las Ninfas, las que, como genios que habitan las corrientes y cavernas húmedas, fueron tenidas desde un principio como capaces de instruir al hombre sobre el futuro y de inspirarle una ciencia divina; inclusive sus oráculos son más antiguos que los del mismo Apolo. Eso explica por qué Walter Otto, al emprender el estudio de las Musas, comience por el de las Ninfas, que son "sus parientes más próximos".

La mayoría de sus santuarios —colocados próximos a corrientes de agua y arroyos—, según nos corroboran la topografía y la etimología, confirman que han sido primitivamente divinidades del agua. En la elección de esos sitios pesa sin duda el recuerdo de la virtud purficadora de las aguas que se percibe como una creencia primitiva común a los restantes pueblos indoeuropeos. En ese aspecto, quienes buscan una interpretación racional de los mitos —tal el caso de los evemeristas, por ejemplo— prestan particular atención al efecto terapéutico de muchas aguas termales.

De igual modo relacionada con el agua se presenta la leyenda que evoca la lucha de las Musas con las Sirenas.

El problema es discernir cómo esos genios femeninos de las aguas se convirtieron con el tiempo en divinidades del canto y de la inspiración poética.

Entre las tantas respuestas que se han propuesto hay una físico-naturalista (de difícil aceptación) y otra mítico-simbólica. La físico-naturalista sostiene que para las primeras poblaciones griegas, el sentimiento de armonía musical habría brotado del ruido cadencioso del agua, principalmente de la armonía natural de arroyos y torrentes; la mítico-simbólica, en cambio, postula que tanto las Musas como los diferentes genios de las aguas, en su mayoría femeninos, poseen el don de la profecía porque habitan el reino de Neptuno, poblado por un sinnúmero de divinidades fatídicas, así por ejemplo Glauco, Proteo y Nereo, entre otras.

Tal actitud profética —sugerida ya en la *Teogonía* (vv. 38-39) en tanto que las Musas son omniscientes— vincula

de igual modo a éstas con Apolo. Este no es sólo el dios *Musagete* "conductor de las Musas", sino que aquéllas son quienes asisten a los guardianes de su oráculo, tal como nos lo testimonia Plutarco (*De Pyth. orac.*, 402 c); ello explica que el mismo Plutarco (*ibid.*, 398 c) también nos recuerde que del Helicón había salido la primera Sibila y que había sido adoctrinada por las Musas.

Pero, más que el don de la profecía, cabe a las Musas el de la de *inspiración*, en particular, la poética. Así por ejemplo nos lo indica la *Odisea* (VIII 482), donde se señala que a los aedos "la Musa, ella misma, les ha enseñado su arte".

Esas diosas del canto han formado durante largo tiempo un coro tan indisoluble como el de las Gracias. Pausanias, que había visto santuarios con grupos de Musas en el Helicón, no les atribuye diferencias. Ellas están confundidas en un mismo coro y en sus comienzos todavía no presentan la especialización en ningún arte particular, tal como ya se ha puntualizado respecto de la *Ilíada*.

Los primeros testimonios literarios vinculados con su culto pueden rastrearse en el citado poema homérico. En dicha epopeya las Musas son hijas de Zeus, nacidas de Mnemosyne, diosa de la memoria, a las que el poeta invoca por primera vez en el Proemio de la composición: "Canta, oh diosa, la cólera del pélido Aquiles" (v. 1). A través del mismo, vemos que es la Musa quien verdaderamente canta y donde el poeta es sólo un "oyente" de ese efluvio divino. En el mismo canto I (verso 604) Homero señala que los ocios afortunados de la vida del Olimpo poseen también el encanto de las Musas quienes, durante los festines de los imortales les "cantan, alternando sus bellas voces, en tanto que Apolo ejecuta la cítara".

En la *Ilíada* toda vez que se alude a las Musas, el poeta pone de relieve que, en tanto que hijas de Mnemosyne —quien es una suerte de *memoria de la tradición*—, son *las depositarias de un saber originario que transmiten a los mortales*. Es por ello que Homero siempre se dirige a estas deidades pidiéndoles invocación, doctrina o consejo.

Cuando el poeta jónico puntualiza: "Vosotras sois diosas, vosotras estáis presentes en todo, vosotras sabéis todo, en tanto que nosotros, nosotros no entendemos más que la fama e

ignoramos las cosas mismas" (*Il.*, II 485 s.), sugiere que por ser hijas de Zeus participan de la ubicuidad y omnisciencia del padre de los dioses.

A esta sabiduría "omnisciente" y a una suerte de revelación de las esencias por medio del canto, se reduce en la *Ilíada* el carácter de las Musas, quienes forman un coro ilimitado donde no se ofrecen características distintivas.

Es en la *Odisea*, poema —según parece— compuesto con bastante posterioridad al anterior, donde se las aprecia en número de nueve y con atributos delimitados.

A pesar de que según Pausanias (IX 29) el culto de las Musas era considerado autóctono de Beocia, según testimonios en su mayor parte epigráficos, dicho culto habría sido originario de Tracia —o, más precisamente, de la zona próxima a la Olimpia tesálica—; sin embargo, fue en Beocia donde se consolidó y adquirió el carácter *sacramente revelador* con que lo veneró la antigüedad. Tal hecho fue consecuencia de la *Teogonía* de Hesíodo, en la cual, de modo preciso, el poeta explica la naturaleza divina de las mismas, su filiación, su función y de qué modo le inspiraron (*enépneusan* —v. 31—) ese canto que, por su naturaleza divina, es una suerte de *revelación*.

"Son ellas quienes un día a Hesíodo enseñaron un bello canto cuando él apacentaba sus rebaños al pie del divino Helicón. Y he aquí las primeras palabras que me dirigieron las diosas, Musas del Olimpo, hijas de Zeus que tiene la égida: ' ¡Pastores de los campos, tristes oprobios de la tierra, que no ereis más que vientres! Nosotras sabemos contar mentiras que parecen verdades; pero también sabemos —cuando lo queremos— proclamar verdades'. Así hablaron las hijas verdaderas del gran Zeus y, por bastón, me ofrecieron una vara soberbia de olivo floreciente; después me inspiraron acentos divinos para que glorificara lo que será, lo que fue, mientras ellas me ordenaban celebrar la raza de los bienaventurados siempre vivientes y a ellas mismas, al principio y al final de cada uno de mis cantos" (vv. 22-34)[2].

Para agregar luego: "Comencemos, pues, por las Musas, cuyos himnos alegran el gran coro de Zeus, su padre, en el

[2] Seguimos la edición de Martin L. West, Oxford, 1966.

Olimpo, cuando ellas dicen lo que es, lo que será y lo que fue" (vv. 36-39).

A partir del Proemio de la *Teogonía* hesiódica se fortalece la idea según la cual el poeta es un ser inspirado quien, con una rama de olivo en la mano, canta a los dioses inmortales, y su canto —que es *un canto celebrante*— no es más que *la misma voz de las Musas, siempre presentes.*

Desde Hesíodo el número de las Musas quedó fijado en nueve, como así también sus nombres: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope.

En el número nueve que las encierra, los neopitagóricos han querido ver una forma manifiesta de la perfección. Nueve es una cifra plena en tanto que encierra tres veces al tres, que es un número perfecto, puesto que posee principio, medio y fin. Esta tradición, de la que también participa Espeusipo —sobrino y discípulo de Platón—, sirvió igualmente para vincular al filósofo con el culto de las Musas porque, amén del conocido nacimiento "apolíneo", Platón había muerto a los 81 años, cifra de naturaleza apolíneo-musical, dado que encierra nueve veces el número nueve, tal como se pone de relieve en la oración fúnebre pronunciada por el mismo Espeusipo con motivo de la muerte del filósofo, según nos lo ha transmitido Diógenes Laercio (IV 1, 11).

En la versión más arcana, corresponde a Calíope la tutela del coro "musical" que presenta nueve formas diferenciadas (*Teog.*, v. 79); del mismo modo, uno puede pensar en el simbólico significado de su nombre: "la de la bella voz", motivo por el cual —ulteriormente— fue tenida por la Musa de la elocuencia y de la épica; a la sazón, el género más sublime.

La supremacía de Calíope[3], entre otros testimonios, podemos apreciarla también en el conocido vaso de François donde está esbozado el casamiento de esta Musa con Apolo, a la vez que se pone de manifiesto que de la unión de esas dos fuerzas nacieron Hymeneo, Ialemo y Orfeo.

No obstante esas tradiciones, existen leyendas que difie-

[3] *Ad hoc*, cf. el artículo *Musai* en Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyklopädie der klass. Altertumswissenchaft*, Stuttgart, 1893 y sigs., col. 687, línea 20 ss. Cfr. igualmente *The Oxford Classical Dictionnary*, Oxford, 1964, *s.v. Muses, Museum y Music*, pág. 583 y sigs.

ren en cuanto al número y a los nombres. Así por ejemplo Plutarco (*Symp.*, IX 14, 746a) puntualiza que para los pitagóricos el coro de las Musas estaba constituido por ocho deidades. En tal apreciación pesa el vínculo con las ocho esferas celestes.

Otra tradición habla de las siete Musas de Lesbos, en la que está subyacente ya la alusión a la heptacordia descubierta por Terpandro, ya el vínculo de las Musas con el Apolo Hebdomageta.

Pero la que guardó mayor fuerza luego de la consideración de las Musas novenarias fue la de las Musas ternarias. Tal división tripartita bajo los nombres de Melète, Mneme y Aoide —registrada igualmente en numerosos testimonios del ámbito de la plástica—, respondería, según Pausanias (IX 29,2), a un culto establecido por los alóades, vale decir, por los fundadores mitológicos de Ascra.

No obstante la referencia de Pausanias a una posible antigüedad remota, se estima que esta división tripartita respondería a una época moderna de abstracción y reflexión en que las tres Musas indicarían las tres partes tradicionales del arte del aedo: invención, memoria y canto.

La citada división ternaria ofrece también un vínculo con las *Chárites* ("las Gracias"), concebidas también en forma trinitaria, divinidades de la Belleza que, junto con las Musas, forman parte del séquito de Apolo. Inclusive es lugar recordar que el nombre Talía designa tanto a una de las *Chárites* como a una de las Musas, la que con rostro sonriente despierta alegría y preside, por tanto, los banquetes.

En la genuina tradición griega las Musas no son mera imagen de un goce literario, de un divertimiento superficial, sino que entrañan una significación más honda: *ellas nos trasmiten la música universal* y de ese modo *hacen patente a los mortales el mundo bienaventurado de los que eternamente son.* Así, pues, el *thíasos* pitagórico percibió en su melodía el eco de la armonía de las esferas. Por esa causa, los pitagóricos no sólo las honraron, sino que les tributaron un culto particular: les instituyeron fiestas religiosas y trataron de extraer de sus enseñanzas una suerte de *paideia* que dejó un influjo decisivo en la filosofía ulterior, *aun cuando se haya obnubilado esa base religiosa originaria.*

La concepción de la cultura del espíritu y del saber asumida como un don de las Musas alimenta, aunque de manera soterránea, los fundamentos radicales del pensamiento griego, y, aunque sorprenda, existen inclusive en el propio Aristóteles y en su discípulo Teofrasto vestigios reveladores de una actitud vinculada con las Musas.

Habría de ese modo una línea que arranca de las Musas y que pasando por Pitágoras conduce a Platón; de éste a Aristóteles y del estagirita a una vertiente de la filosofía posterior.

En Crotona —ciudad de la Magna Grecia que pasa por ser la más decisivamente pitágorica—, la figura de Pitágoras está vinculada con la de las Musas y la de Apolo. En Crotona existía un *mouseion*, 'templo consagrado a las Musas', donde, según la tradición, la muerte sorprendió al filósofo. Por esa causa, según Jámblico (*V.P.*, 264), para expiar ese crimen sus discípulos instituyeron una fiesta religiosa en honor a las Musas donde se entonaban cantos tanto a estas diosas como al maestro.

A través de esas deidades, los pitagóricos buscaban el secreto de la vida, fundado en un principio de armonía cósmica, donde es la música la que hace posible su hallazgo.

A los pitagóricos se debe también la idea de que la verdadera música, concebida como don de los dioses, se encuentra en la filosofía.

A través de los pitagóricos el culto "musical" pasó a Platón, cuya Academia —fundada a posteriori de su "iniciático" viaje a la Magna Grecia— se encontraba bajo el patronato de las Musas. En ello radica una idea genuinamente helénica que *los filósofos heredaron de la religión*, según la cual la música revela y vincula a los hombres con un orden universal. En ese aspecto, P. Boyancé[4] señala que Platón se comporta como un *parédro*, 'compañero de las Musas'.

El testimonio más elocuente de ello está quizá en el *Fedón*. Nos referimos al pasaje del sueño de Sócrates y al consejo transido de misterio y devoción que el filósofo recibe: "Haz y practica la música" (60 e) que, en lenguaje hesiódico, no sería más que la veneración de las esencias. De ese modo, en

[4] *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, París, 1972, pág. 250.

el *Fedro*, al iniciarse el primer discurso de Sócrates (273 a), se explica que éste invoque a las Musas.

Como ya hemos puntualizado, Espeusipo —sobrino de Platón y su sucesor en la Academia— en el citado *Encomio* al maestro insistía en el vínculo del mismo con las Musas e igualmente con el Apolo délfico.

Una inscripción métrica encontrada cerca de Rodas y que pertenece al siglo III a.J.C.[5] indica que los platónicos, en las épocas que pasan por las menos religiosas de la nueva academia, "*au moment de la mort d' un des leurs, reportant leur pensée vers les Muses et leur offrant un sacrifice*"[6]. Tal lo sucedido con motivo de la muerte de Arideikes, según lo evoca la mencionada inscripción. La misma está formada por tres dísticos elegíacos de los cuales los dos primeros —según la traducción que esbozamos— rezan: "No es como un desconocido que tú estás oculto en tierra doria, bajo esa tumba en la que reposas bajo suelo nutricio, Arideikes, hijo de Eumoireo, puesto que, en ocasión de tu muerte, hemos arrojado a las llamas ofrendas y tortas de sacrificio a fin de honrar a las Musas".

El mismo vínculo de las Musas con el mundo *post-mortem* y con una posible inmortalidad, constituye también el fundamento del *Himno a las Musas* del neoplatónico Proclo.

De igual modo, la *Vita Plotinis* de Porfirio nos indica que bajo la conducción de Apolo el coro de las Musas deja oír un himno que glorifica la ascensión del filósofo a la condición de *daímon*.

Aristóteles, por su parte, siguiendo los ecos del *Fedón* da a entender en su *Protréptico* que la filosofía es la verdadera música y en lo que atañe a la organización de los *thíasoi* filosóficos, reconoce tácitamente el vínculo de los hombres con lo esencial, a través de las Musas.

En cuanto al aristotelismo, Teofrasto no sólo dotó al Liceo aristotélico de una suerte de estatuto jurídico, sino que lo puso bajo el patronato sagrado de las Musas. No obstante

[5] Publicada por Hiller von Gaertringen en B.C.H., 1912, p. 230-239 y transcripta por P. Boyancé, en *op. cit.*, p. 278.

[6] P. Boyancé, *op. cit.*, p. 278.

ello, el filósofo fue juzgado por impiedad en virtud de que —a los ojos de los gobernantes de su *pólis*— esa sociedad habría aparecido como atea.

Franz Cumont[7] subraya que un poco antes del comienzo de nuestra era irrumpen en el ámbito del pensamiento clásico concepciones místicas procedentes del Oriente; empero, debe señalarse que esas ideas quizá encontraron un campo propicio en virtud de que el culto de las Musas y su influencia tanto en el orfismo como en el pitagorismo, había delineado un trasfondo místico, fundado en la encantación producida por una música que libera y purifica y que posibilita el acceso al Ser. No obstante, debe señalarse que lo griego, a diferencia del misticismo citado por Cumont, *no implica unirse a la divinidad, sino que sólo significa vivir en su presencia.*

En ese aspecto "musical", cabe a la figura de Orfeo un papel destacadísimo, en tanto que su música —mágica y reveladora— produce una suerte de "encantamiento" tanto sobre los hombres, como sobre las cosas. Por esa causa, los órficos buscaron en la esencia de lo musical esa armonía "taumatúrgica", la que trataron de transferir a todos los órdenes del saber humano.

Asimismo, es lugar destacar que la idea helénica del culto a las Musas ha puesto una semilla en cuanto a la creencia en la inmortalidad y en la divinidad del alma, idea que luego será desarrollada principalmente por los seguidores de Orfeo, tal como está testimoniado en un sinnúmero de tablillas fúnebres[8].

En ese aspecto, el culto a las Musas exige considerar el sentido y el valor de lo musical.

Así, en Platón, junto a la idea de una música que se presenta como intermediaria entre lo inteligible y lo sensible, existe también la concepción de una música universal. Esta, ligada a la de perfección del movimiento circular, conduce —según se explica en un pasaje memorable y muy co-

[7] *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, Bari, Laterza, 1967, p. 7 y ss.

[8] W.K. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, EUDEBA, 1970, pág. 151 y sigs.

nocido del *Timeo*— a la idea de una teoría del alma, que funda su inmortalidad y su divinidad, precisamente en las analogías con los citados movimientos circulares. Por ello, en una vertiente del pensamiento griego, la Música está al servicio de una *paideia* espiritual.

En cuanto a Platón, no puede afirmarse a ciencia cierta que haya creído en la presencia de las Musas como seres personales, tal como por ejemplo asegura haberlas visto Hesíodo; lo que sí puede afirmarse —al menos por lo que se infiere del *Timeo* y de otros diálogos— es que *el filósofo percibió la presencia de algo divino en lo musical.*

Esa naturaleza divina de lo musical es una de las formas más genuinas de manifestación de la Musa, según explica Walter Otto en el presente trabajo.

WALTER OTTO

Walter F. Otto (1874-1958) más que como un estudioso del mito, o simplemente un mitólogo, sería más justo considerarlo un teólogo de la religión griega, en tanto que estima que el mito helénico representa un aspecto de lo que el hombre percibe del rostro de la deidad. De ahí que Otto no se interese por explicar el mito (ya hemos puntualizado que lo de explicación es una preocupación moderna), sino que su interés se reduce sólo *a aceptarlo*.

En su *Teofanía*[9] indica que el hombre moderno se extasía ante el arte y ante toda manifestación de la cultura espiritual griega, pero que olvida lo esencial: su aspecto divino, simplemente porque la modernidad ha perdido la *vivencia* de la deidad tal como la concibieron los griegos. Comprender el arte y la cultura griegos para Otto implicaría *vivenciarlos*, y de ese modo percibir la deidad que en ellos alienta.

Así, pues, se preocupó por restablecer el valor religioso de la mitología griega, en oposición a las corrientes positivista e historicista en boga en su época; esta última sustentada principalmente por Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, el conocido discípulo de Mommsen, quien desde 1897 fuera profesor en Berlín.

Para W. Otto, Homero y Hesíodo son los verdaderos "teólogos", puesto que han enseñado a los griegos los nombres de sus dioses y son, por tanto, una de las fuentes de la creencia en la deidad. En la medida en que Homero y Hesíodo estaban *inspirados* por las Musas, debemos señalar que sus poemas son —de alguna manera— una suerte de *libros sagrados* para los griegos. Se infiere de ahí que quien escuche esas com-

[9] EUDEBA, 2a. ed., 1978, pág. 5 y sigs.

posiciones *inspiradas* —según el pensamiento de Otto— inhabilita temporalmente el ámbito de la Musa y puede, por tanto, *percibir a través del oído* el reino bienaventurado de los que eternamente son.

Esa poesía *inspirada* que es una suerte de manifestación *musical* del mito, no es la mera narración de una fábula, sino *una realidad divina* que configura y determina el pensar y el actuar humanos.

En ese aspecto, W. Otto se adscribiría a una cosmovisión "órfica", en tanto que considera *la palabra como reveladora del Ser*, cosmovisión que la modernidad recupera en una línea de la poesía germánica representada entre otros por el joven Hölderlin y con posterioridad por el R.M. Rilke de los *Sonetos a Orfeo*.

Las publicaciones de *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes* (1929)[10] y ulteriormente de *Dionysos. Mythos und Kultus* (1933)[11] explican la idea según la cual *el mito* —o más precisamente su expresión en poesía— *es un acceso a lo divino*, del mismo modo como —desde la vertiente del hombre— la fiesta religiosa y el culto son también las posibilidades que éste tiene de huir del tiempo profano, de contemplar —mientras dura el *tempo* de la fiesta o del culto— el rostro de la deidad y de adscribirse, por tanto, al reino eterno del Ser.

El mito griego —tal como nos lo "revela" la *Teogonía* hesiódica— nos enseña que se es hombre a partir de la palabra y que el acto más sublime del género humano es su intento de alabar y glorificar a la deidad. Por ello W. Otto no sólo insiste en el valor sacro de la palabra, sino también en el papel *substantivo* y *divino* del mito griego, en tanto que lo divino se manifesta ante todo en palabra, por medio de las Musas.

Amén de las obras mencionadas de Walter Otto, deben señalarse: *Die Manen, von der Urformen des Totenglaubens*

[10] Hay traducción al español: *Los dioses de Grecia* (La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego), EUDEBA, 2a. ed., 1976.

[11] Hay traducción al francés: *Dionysos, le mythe et le culte*, París, Mercure de France, 1959.

(1923), *Der Geist der Antike und die christliche Welt* (1923)[12], *Die altgriechische Gottes Idee* (1926), *Gesetz, Urbild und Mythos* (1951), *Das Wort der Antike* (1962), *Mythos und Welt* (1962), *Die Wircklichkeit der Götter* (1963) y en especial su *Handbuch der Archäologie* (München, Beck, 1939-54), que es parte del conocido *Handbuch der Altertumswissenschaft.*

Paralelamente a su labor de "teólogo" de la religión griega que se desprende de las obras mencionadas, no menos valioso ha sido su papel docente en las universidades de Frankfurt a. M. y Könisberg, donde fue profesor durante varios lustros.

HUGO F. BAUZA

[12] Traducido al italiano con el título: *Spirito classico e mondo cristiano.* (Florencia) La Nuova Italia, 1973.

BIBLIOGRAFIA

1. Bie, O., Artículo *Musen* en Roscher, W.H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1894-1897, II, 2, *s.v. Musen.*
2. Boyancé, P., *Le culte des Muses chez les philosophes Grecs*, (*"Etudes d'histoire et de psychologie religieuses"*), París, ed. de Boccard, 1972.
3. Buffière, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, Les Belles Lettres, 1973.
4. Carcopino, J., *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, París, L'Artisan du livre, 1944.
5. Cumont, F., *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, Bari, Laterza, 1967.
6. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, París, Hachette, 1918, tomo III, *s.v. Musae.*
7. Darmon, J-P., *Nympharum domus (Les pavements de la maison des Nymphes a Néapolis [Nabeul, Tunisie] et leur lecture)*, Leiden, E.J. Brill, 1980.
8. Decharme, P., *Mythologie de la Grèce antique*, París, Garnier, 3ª ed., *s.d.*, *s.v. Les Muses.*
9. Decharme, P., *Les Muses (Thèse de doctorat)*, París, ed. Thorin, *s.d.*
10. Delatte, A., *Essai sur la politique pythagoricienne*, Ginebra, Slatkine, 1979.
11. Des Places, E. (S.J.), *La religion Grecque*, París, Picard, 1969.
12. Disandro, C., "Hesíodo", en *Tránsito del mythos al logos*, La Plata, 1969, pp. 63-190.
13. Duchemin, J., *La houlette et la lyre*, I *(Hermès et Apollon)*, París, Les Belles Lettres, 1960.
14. Fondation Hardt, *La notion du divin depuis Homère jusqu à Platon* Vandoeuvres, Ginebra, 1954.
15. Giannelli, G., *Le grandi correnti della storia antica*, Milán, Marzorati, 1954.
16. Jaeger, W., *Paideia*, México, Fondo Cult. Econ., 1962 (en especial, caps. III y IV).

17. Nilsson, M.P., *Geschichte der griechischen Religion*, Munich, Beck, 1950 (como parte del *Handbuch der Altertumswissenschaft*, ya citado).
18. Nilsson, M.P., *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, Gredos, 1969.
19. Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyclopädie der klass. Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1893 ss.
20. Rohde, E., *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità preso i Greci*, Bari, Laterza, 1970, vols. I y II.
21. Stengel, P., *Die griechischen Kultusaltertümer*, Munich, Beck 1920.
22. Wilamowitz, U. von, *Der Glaube der Hellenen*, Basel, 1956, vols. I y II.

(En cuanto a los autores de la Antigüedad que se ocupan sobre las Musas —Homero, Hesíodo, los trágicos griegos, Jámblico, Porfirio, etc.— los mismos están citados en el presente trabajo de W. Otto, por ese motivo se excluyen de esta bibliografía complementaria.)

Sobre Walter Otto en particular, en español, pueden consultarse dos trabajos:

1. Jesi, F., "W. Fr. Otto, 'teólogo' ", en *Mito*, Barcelona, Labor, 1976, pp. 97-99.
2. Sequeiros, O., "Realidad perdurable de la piedad griega el pensamiento de Walter F. Otto ", en *Arkhé*, Rev. Amer. de Filosofía sistemática y de hist. de la fil., Córdoba, 1967, IV, fasc. 1, pág. 15-33.

PROLOGO

En el presente ensayo se pretende presentar el culto a las Musas, que es propiamente de los griegos, en cierto modo como la esencia de las antiguas religión y cosmovisión griegas. Los inteligentes testimonios antiguos prueban que él es la genuina religión y las críticas modernas sólo pueden entenderlo en un sentido estético, salido de un prejuicio superficial. El nos retrotrae al canto y al mito y con ello, en un modo auténticamente griego, a todo conocimiento y verdad, a una inmediata inspiración divina, a una presencia sacra, cuyas iluminación y aparición significarán el ser de la esencia y así, pues, participa de los factores del orden cósmico. A través de él el género humano será alabado en el milagro del conocimiento y de una visión espiritual; sí, él es él mismo, el cual predica por boca de la verdad revelada.

El modo como los giregos han expresado lo divino se refiere a que las Musas, que tan decisivamente influyen en el ser de los hombres, habitan y actúan en la quietud y verdad de la naturaleza. Allí acuden ellas, a las Ninfas, los genios femeninos de los campos, surgientes y montañas, tan semejantes, que ellas a menudo no se diferencian de aquéllas. De allí que nuestra exposición comience con un capítulo sobre las Ninfas y de allí pase a las Musas.

I

LAS NINFAS

I

Las diosas benefactoras, a las cuales los griegos creían encontrar en la soledad de los bosques y montañas, tampoco han perdido para nosotros su encanto. Creemos tener la intuición de que tales apariciones son posibles. Así como nosotros mismos a veces nos sentimos cautivados por la belleza de la naturaleza, así ella debe —pensamos— haberse manifestado a los griegos, sólo que su sentimiento de la naturaleza debe haber sido mucho más intenso cuando se estaba en condiciones de poblar las más hermosas comarcas con figuras antropomórficas. Sin embargo nos engañamos cuando nos creemos muy cercanos al hombre antiguo. Nuestro sentimiento de la naturaleza es una mezcla de bienestar físico, estremecimiento espiritual y placer estético. Inclusive en la más alta meditación de este sentimiento nunca podría llegarse al conocimiento de un encuentro con las apariciones divinas. Porque el conocimiento es una forma completamente diferente de lo que nosotros pensamos cuando hablamos del sentimiento. Nuestro sentimiento de la naturaleza se revela a través de su "locuacidad", en tanto que los antiguos eran lacónicos al extremo que uno no podría imaginarlo. Ellos habrían tenido poco sentido para esta belleza de la naturaleza. Esto sería por cierto un error, pero no tan grande como la ingenua seguridad con la cual se transmite nuestro sentimiento de la naturaleza desde aquélla. Este sentimiento de la naturaleza de ellos no fue insensible, sino, por el contrario, una evidencia de que él se ha manifestado más que como se ha dado a nosotros. Era el reflejo de un silencio divino.

Para aludir a él la lengua griega tiene la palabra *Aidós*[1],

[1] En griego en el original. Por problemas de orden tipográfico se han transcripto a nuestra grafía las palabras que el texto original de W.

que nosotros traducimos por vergüenza. Hay pues una vergüenza no respecto de algo de lo cual se deba tener vergüenza, sino el respeto por lo sagrado y lo secreto. El prudente detenerse delante de lo desconocido, lo tierno y lo respetable, que es extraño para todo indiscreto; el admirarse y el aquietarse delante del milagro de la pureza, esto es la sagrada quietud en sí misma. La deidad misma se manifiesta tanto en esa quietud como en la pacífica luz del mundo. La divina *Aidós* se apodera de los hombres donde ella significa siempre una aparición llena de nobleza (cf. Eur. *Ifig. en Aulide*, 821). Pero también afuera, en el encanto de la naturaleza no profanada por la mano del hombre, experimenta la devoción de su sosegado gobierno. Allí Hipólito entrega la tierna corona de flores a la joven Artemis[2], en la solitaria pradera "donde el pastor no se atreve a llevar sus rebaños ni ha entrado jamás el hierro: sólo la primavera visita este prado y las abejas no le tocan, y *Aidós lo nutre con húmedo rocío*"[3] (Eurip., *Hipól.*, 73 ss.; cf. *Orph. h.*, 51, donde se dice de las Ninfas: "ellas funden las aguas benéficas en los tiempos de creciente"). Artemis convoca a la misma *Aidós* (bajo la forma de Títiro, Furtwängler-Reichhold, lámina 122). Ella, la reina de los campos y montes solitarios, es el espíritu más sublime de la quietud divina. Si bien se percibe a menudo el tumulto de su caza en las montañas, también en la tormenta y en los estrépitos puede estar presente como la más profunda quietud.

A su alrededor se agrupan las excitadas figuras de las Ninfas, cuyos nombres se traducen por el de muchachas o novias. Cada una de ellas podría también llamarse *Aidós*. En

---

Otto colocaba en griego. (Todas las notas al pie de página corresponden al traductor.)

[2] Identificada en Roma con la Diana itálica. Aunque ciertas tradiciones la hacen hija de Deméter, la mayoría de los mitos coincide en hacerla hija de Leto y de Zeus y, por tanto, hermana gemela de Apolo. Muerto Hipólito, Asclepio resucitó al joven a pedido de Artemis, quien lo trasportó a su santurario de Aricia.

[3] Para la traducción del citado fragmento de Eurípides hemos recurrido al texto griego al que hemos cotejado con la traducción de Mier y Barbery.

presencia de *Aidós*, la diosa serena conjura en grutas rocosas el eco de Andrómeda, para no perturbar su canción de lamento con sonora resonancia (Eur., *frag.* 118: *prós Aidous se tas en ántrois*). No puede verse a las diosas propicias cuando ellas mismas no quieren mostrarse. De igual modo Hipólito tampoco vio a Artemis, de quien es justo que sea su acompañante; pero él escucha su voz: "A tu lado estoy siempre, contigo hablo y escuchas mi voz, aunque no vea tu rostro" (Eur., *Hipól.*, 84 ss.). También a menudo se dejan percibir las voces de las Ninfas. Como Odiseo fue despertado por los fuertes chillidos de la danzarina Nausícaa, creyó oír a las Ninfas, "las habitantes de las más altas cumbres, las surgientes de los ríos y los floridos valles" (*Od.* VI 123). Inscripciones nos cuentan de piadosos fundadores, los cuales, "según mandato" de las Ninfas, han decorado sus grutas (I.G.I.^{2}, 778 ss.). Se dice que una mujer de la Fócide manifestó que "había oído" a las Ninfas y que fue atrapada por aquéllas (*Suppl. epigr. Graec.* III 406). También se sabe que eran hermosas, desde luego no comparables con Artemis, su señora, a la cual destacaban por medio del nombre "la hermosa", "la más hermosa" (*kalé, kallíste*).

Que los genios que habitan la sosegada naturaleza sean llamados hermosos es más bien como un cercano homenaje. La hermosura pertenece a su esencia, porque su nacimiento es de la esencia de la quietud. "Quizá pronto madure nuestro arte para la plenitud de la belleza", clama el joven poeta Hölderlin y ordena para ello: "Sed sólo piadosos, como era el griego". A la mirada piadosa, la calma se manifiesta con su hermosura. También el canto y la danza de las Ninfas pertenecen a esta esfera plena de bendiciones. La calma de la naturaleza ya no es un silencio hueco, sino tan sutil como lo es la paz de la inmovilidad. La quietud tiene su propia voz maravillosa: esto es su música. Cuando Pan sopla su flauta, se escucha el silencio primigenio. "Cantando la belleza", las Ninfas se pasean sobre las montañas (*Kypr. fr.*, 4 K). Ellas se pasean: su caminar y su danza son música, tonos apenas perceptibles de sus miembros en movimiento. La danza se origina en el misterio mismo, con belleza. Su emoción es una quietud completa de los órganos en la unidad de sus movimientos congénitos. Ella descansa en sí misma y es elevada precisamente en la armonía

del ser, de la alegría, y al mismo tiempo compañera de la danza invisible de toda la naturaleza. En la magia de los orígenes, todas las cosas son sin peso; el cuerpo viviente, libre y liviano. Así como el viento pasa sobre las hierbas y roza las hojas de los árboles, así danzan los seres invisibles y las muchachas griegas los imitan en su ronda, en la cual ellas, una a otra, con un ademán "pst" *(phítta)* y con la invocación del nombre de las Ninfas, incitan a la celeridad (Poll. IX 127).

El sentimiento de la proximidad de esta esencia divina ha encontrado su más hermosa expresión en el *Fedro* de Platón. La conversación se desarrolla en Ilissos, debajo de un alto plátano donde burbujea un fresco manantial y el aire está impregnado de fragancia y del canto de las cigarras. Se conoce por un conjunto de exvotos, que es el sitio sagrado de las Ninfas (230 B). Su presencia experimenta Sócrates en su entusiasmo, quien lo transmite en el transcurso de la conversación: "El sitio brilla por ser verdaderamente divino, por eso no te asombres cuando sea arrebatado a menudo de la conversación por las Ninfas". Y él no puede abandonar esos sitios sino sólo para orar: "Oh muy amado Pan y todas sus otras deidades, permite que llegue a ser hermoso[4] en mi corazón" (279 B). En la sagrada paz de la plegaria pide la hermosura de lo divino, la cual podrían otorgársela, porque ellas son ella misma.

[4] *Kállos* 'belleza', apariencia sensible del bien *'agathós'*. Los griegos acuñaron la palabra *kalokagathía* que incluía la belleza y el bien: *kalós kaí agathós*, 'bello y bueno'.

2

Se distinguen Ninfas "celestes" y "terrestres", "fluviales", "marítimas" y "oceánicas" (cf. *Schol. Apoll. Rhod.*, IV 1411, según Mnasimachos de Phaselis). Las terrestres eran imaginadas como procedentes de una fuente subterránea de aguas (*katachthóniai* en Apoll. Rhod.). Así se dice en el *Himno órfico 51*, que ellas "tienen sus moradas en el húmedo deslizarse de las tierras profundas". En tanto que genios de las aguas se las llama también hijas del Océano (Apoll. Rhod., IV 1414; *Himno órfico 51*), o de la diosa marina Doris (Sim. Rhod., fr. I), se dice acerca de las Ninfas como hijas de Helios y de Neera, la hija del Océano (*Odisea*, XII 133), o como hijas de Simois y de Janto (*Q.Smyrn.*, II 245; XII 460).

Sin embargo, desde siempre se supo que ellas habitaban en realidad las más altas cumbres (*Il.*, XX 8; *Od.*, VI 123). De igual modo, donde brotaban montañas, se dice en la *Teogonía* de Hesíodo (v. 130) que allí las Ninfas se detenían. Respecto del monte Sípylo, la *Ilíada* (XXIV 615) nos informa que allí, "tal como se dice, están las moradas de las diosas, de las Ninfas, las cuales danzan en rueda alrededor del río Aqueloo". De ahí que en Homero, Hesíodo y autores posteriores, sean llamadas mujeres montañesas (*Orestiádes*, *Oúreiai*). En grutas y cuevas naturales están sus viviendas y santuarios, donde los pastores depositan sus dones, y peregrinos piadosos, que han encontrado a las diosas y han sido atrapados por ellas, dejan a menudo ricas ofrendas. Una gruta sagrada semejante se ve en el ática Hymeto[5] junto a Vari. G. Vischer la ha descripto gráficamente en sus *Recuerdos e impresiones de*

[5] Hymeto, famosa por su miel. Es sugestiva la vinculación de las abejas que simbolizaban inmortalidad y que por tanto conferían una *gloria sine die*, con el culto de las Musas, de las Ninfas y con el orfismo.

Grecia (2a. ed., 1875, pág. 59 s), (*Ausgrabungsbericht der amerikan. Schule Am. Journ. Arch.* VII 1903, pág. 268 y sigs; además, Wrede, *Attika*, p. 14). En el rincón occidental más profundo de la gruta mana un fresco manantial y de su techo cuelgan grandes estalactitas. En una de las paredes hay una severa imagen arcaica de la señora divina esculpida en medio de la húmeda estalactita. Una hilera de inscripciones (I.G.I.^{2}, 778 y sigs.) nos informa de sus juramentos y donaciones. Así explica un tal Arquedamo de Tera (s. V a.C.) que él, atrapado por las Ninfas, por orden de ellas, ha decorado la gruta, un jardín y un sitio de danza para las diosas. En la concavidad de una roca de Parmes yace una gruta de las Ninfas y de Pan, en la cual han encontrado innumerables lamparitas ofrecidas por pastores, así como muchos de los conocidos relieves con rondas de Ninfas danzando bajo la conducción de Hermes, además de Pan que sopla la flauta (Cf. Wrede, *Attika*, p. 13).

A la gruta se asocian siempre las nacientes, el árbol y las floridas praderas. En un poema de Ibico (frag. 6) oímos hablar de "las plantas de membrillo y granada junto a los ríos donde se encuentra el intacto jardín de la joven *(parthénon)*[6]". En torno de la gruta de Calipso (*Od.*, V 57 ss.) verdea un bosque de árboles, en el cual anidan aves marinas, se extiende una parra[7], cuatro vertientes manan hacia diferentes direcciones y en torno hay floridas praderas. Más arriba del puerto al que llegó la nave feacia con el adormecido Odiseo (*Od.*, XIII 102 ss.) se encuentra un olivo muy alto y cerca de allí está la gruta de las Ninfas en la cual anida un enjambre de abejas y corre abundante agua. Las abejas recuerdan también a Hipólito cuando él habla acerca de la sagrada pradera con flores de Artemis (Eur., *Hipól.*, 75). En una narración popular se habla de la abeja como mensajera de amor de una Ninfa, a la cual había de regresar más tarde. Finalmente se recuerda también que al padre de esa Ninfa se le había entregado un hijo de Zeus cuyo nombre fue Meliso (Apol., I 5).

Arboles, praderas, grutas, todos ellos señalan el milagro

[6] *Parthénos*, 'virgen, doncella'; *Parthenón* era el templo de Palas Atenea en Atenas.

[7] La parra sugiere lo dionisíaco, en su forma genuina.

de la humedad, que es el elemento propio de las Ninfas. Donde están las Ninfas allí susurran manantiales y arroyos, mensajeros de su esencia y de su clemencia; conmoción del corazón y melodía de la vida de la naturaleza. Ellas también se denominan especialmente Náyades (*Naídes*, *Naïádez*), "hijas de la humedad", e innumerables vertientes llevan el nombre de una Ninfa. Ellas son los espíritus del agua, presentes en ella. En la lengua itálica su nombre *(nýmphe)* como linfa ha llegado a ser directamente indicio de agua. E inclusive posee al mismo tiempo su propia, libre vida móvil. No tenemos derecho a preguntarnos cómo esto es posible. En la lengua de los dioses no hay límites, a éstos los establece nuestro pensamiento objetivo. Allí, vertientes y bosquecillos y flores y aromas y rayos solares, todos juntos están entrelazados en un ser inexpresable y en sus luces juega el espíritu divino, su encanto une en sí a todas las cosas.

Donde, empero, el agua surgiente sirve para uso humano, es gustada con respeto al conocerse la sacralidad de su origen. Junto a un manantial, en la cercanía de la ciudad de Itaca, se elevaba un altar donde los peregrinos que allí se refrescaban realizaban sacrificios (*Od.*, XVII 205 ss.). Todas las fuerzas benditas del agua que surgía de lo profundo de la tierra la atribuían a la esencia divina, cercana, purificante, fecundante de las Ninfas. El manantial de bodas recogido de una surgiente vincula a la novia *(nýmphe)* con diosas del mismo nombre, a las cuales se ofrenda para un nacimiento feliz y crecimiento de los niños (compárese por ej. Eur., *El.*, 626). Junto a la surgiente Kissusa, cerca de Haliartos, en Beocia, donde , como se decía, las nodrizas de Dioniso, es decir las Ninfas, lo habían bañado después de su nacimiento (Plut. *Lys.*, 28), la novia ofrendó antes de su boda un sacrificio solemne (Plut. *amat. narr.* I). Se decía de las Ninfas que educan *(kourítzousi)* al niño para que sea hombre "con Apolo y con los ríos" (Hesíodo, *Teog.*, 347). También dioses y héroes han sido educados por ellas; inclusive se nombra a muchos héroes como hijos suyos.

En especial, las múltiples fuerzas divinas de las aguas las recuerdan, de modo que a veces se las denomina "médicas" *(iatroí) (Hesych.)*. Próximo a la desembocadura del Anigro, en la Elide, había una gruta de las "anígridas" (*Anigríades*,

anigrídes)[8] Ninfas, donde se liberaba de las erupciones y de toda clase de impurezas, y al bañarse en sus ríos se recobraba la salud (Estrab. VIII 346; Paus., V 5, 11). Cerca de Olimpia se encontraba un santuario de las Ninfas jónicas *(Ioniádes)*, junto a las cuales se buscó un lugar de curaciones por medio del agua curativa. Acerca de los nombres particulares de estas Ninfas y del poder sagrado de sus surgientes nos informa Pausanias (VI 22,7).

[8] *Anigrós*, 'triste, afligido'.

3

Estas jóvenes divinas no son las únicas habitantes de estas rocas solitarias. También allí se manifesta el espíritu con salvaje, exuberante masculinidad, frente a cuya impertinencia las Ninfas vuelan, aunque a veces ellas se muestran amables o son vencidas por una fuerza superior. Allí está la especie de los sátiros haraganes, los que según Hesíodo (frag. 198) son los parientes más cercanos de las Ninfas divinas de los montes. Allí están los *Silenos*, de los que el "Himno homérico a Afrodita" (262) dice que ellos abrazan a las Ninfas "en la oscuridad de las encantadoras grutas". Allí está ante todos *Hermes*, su jefe de danzas y amante. El "Himno homérico a Pan" (31 ss.) explica que una vez que él, enamorado de una Ninfa, la más hermosa de las hijas de Dríope, apacentaba el rebaño junto a su padre, le nació un alegre niño, Pan. Este *Pan* es de entre todas las formas antropomórficas la más poderosa aparición de la libre naturaleza. Cuando ella manifiesta en Hermes su fantástico secreto, en los animalescos sátiros y silenos, ella muestra de nuevo su primitiva naturaleza; así ella enseña, a través del divino Pan, que en las fieras está lo sobrehumano, lo monstruoso y del mismo modo su encanto como rostro mortal que aterroriza. El es el polo opuesto masculino de las amorosas formas divinas de las Ninfas, las que le temen cuando él llega a desearlas, pero no podrían estar sin su danza etérea y sin su música maravillosa. "Sobre un prado florido", se dice en el "Himno homérico", "él se pasea en compañía de las alegres y danzarinas Ninfas, las que descienden de las cumbres peñascosas llamando a Pan el dios de los rebaños de ondeante cabellera". Y entonces, cuando es de noche, "las Ninfas de las montañas se reúnen en torno de los pastores con sus voces claras y bailan alrededor de él con rá-

pido pie junto a la profunda y resplandeciente surgiente en la que resuena el eco de la alta montaña; y el dios, ya aquí, ya allí, en la danza, ya saltando en el medio, mueve los rápidos pies en la danza . . ." Se lo llama, pues, "el más perfecto danzarín de los dioses" (Pínd., frag. 89). En los montes Ménalo, en la Arcadia, los más sagrados para él, en la más remota antigüedad los aldeanos creyeron oír su flauta (Pausan., VIII 36,8). Un hermoso epigrama, que parece atribuirse a Platón (*Anth. Pal.*, IX 823), dice: "Deben guardar silencio los más profundos bosques de dríades y surgientes que se deslizan a través de las rocas y el sonoro balar de las ovejas, porque el mismo Pan ejecuta su melódica siringa, y en torno de él, con amorosos pies, las Ninfas, *hydríades*[9] y *hamadryades*[10], danzan". Pero ellas huyen espantadas delante de su impetuoso amor. En la *Elena* de Eurípides (179 y sigs.) el coro escucha el lamento de la desdichada mujer y canta "como cuando una Ninfa de las más altas montañas irrumpe con una doliente melodía y los rocosos desfiladeros vuelven a resonar por la queja de la impetuosa boda de Pan".

[9] Para 'Ninfas hydríades' cfr. Pl. *Epigr.* 24 y Porf. *Antr.* 13.

[10] Ninfas vinculadas a lo vegetal. Cfr. Pl. *Epigr.* 14.

4

Las Ninfas siempre se preocupan por presentarse invisibles a los ojos de los hombres; así lo revela la saga popular, en especial el poema pastoril, para explicar a la elegida, la que las descubre por el rostro; sus amores llegan a ser maravillosos ("brillando y haciéndose invisible", la llama el *Himno órfico* LI 7).

La mayoría de las veces se canta al hermoso pastor *Daphnis*[11] uniéndose en amor con una Ninfa; pero como una única vez le fue infiel, no sólo perdió su amor feliz, sino que inclusive debió pagar con su vida. *Kerambos*, según explica Nicandro (en *Anton. Lib.*, 22), era un pastor que por medio del canto, la flauta y la música encantaba a las Ninfas de los montes de tal modo que ellas se dejaban ver y danzaban ante su música. Pero una vez que él usó palabras indecorosas, sintió su venganza. A través de *Dríope*[12], la hija de Dríops, que apacentaba los rebaños de su padre en el monte Eta, refiere el mismo Nicandro (en *Anton. Lib.*, 32), que las Ninfas que la amaban, la hicieron su compañera de juegos y le enseñaron a cantar y a danzar para los dioses. Más tarde, como ella había dado un hijo a Apolo y éste, después de ser mayor, había erigido un santuario a su padre divino, las Ninfas, llenas de amor la sacaron de allí, la escondieron en el selva y dejaron que en su

[11] *Daphnis*, es un semidiós siciliano que pertenece al ciclo bucólico. Era hijo de Hermes, dios de los rebaños, y de una Ninfa. Había sido instruido por la música. Su infidelidad a la Ninfa Nomia le costó la vida. En la *Buc.* V de Virg. el pastor Mopso narra su muerte y el pastor Menalca canta su apoteosis y transfiguración.

[12] Entre otros autores de la antigüedad, Ovidio (*Met.*, IX 331 y sigs.) y Virg. (*Eneida*, X 550 y sigs.) nos transmiten su leyenda.

lugar creciera un álamo junto al cual brotó una surgiente; ella misma llegó a ser inmortal para las Ninfas.

También, como agradecimiento, las Ninfas deben haber obsequiado su clemencia a la mortal. De Reco[13], Charon de Lapsakos (*Schol. Apoll. Rhod.* II 477) supo decir que él apuntaló un árbol para que no se cayera, por lo cual la Ninfa del árbol le permitió expresar un deseo. El pidió su amor y ella lo complació bajo la condición de que él evitara toda relación con mujeres. Una abeja servía entre ellos como mensajera de amor. Un día, como la abeja lo encontró junto a un juego de dados, él la apartó impaciente, por lo cual las Ninfas se irritaron y lo castigaron con la ceguera.

Una leyenda de amor de las Ninfas es conocida en todo el mundo a través de la *Ilíada*. Odiseo, que fue atrapado en la isla de Calípso, conoció el amor de ésta, quien quiso convertirlo en su cónyuge y hacerlo inmortal; pero el muy experimentado, que se encontraba en los brazos de la hermosa diosa, ansiaba su tierra natal y a su esposa; siempre habría permanecido allí si los dioses no hubieran intervenido y no lo hubieran soltado.

Más conmovedoras, pues, y de maneras misteriosas son las historias verdaderas del amor mortal de las Ninfas para con los hermosos niños, los que, a causa de este amor, han sido arrebatados de su comunidad espiritual. En epitafios de antiguos muertos, no pocas veces leemos el lamento de los padres por ese arrebato. "El rey de los elfos" de Goethe nos deja además percibir inclusive un escalofrío del fantasma de este amor espiritual.

Los poemas sobre el hermoso joven Hilas[14] nos conducen a la selva durante la noche bajo el brillo del plenilunio, con el maravilloso brillar del manantial y con voces llenas de espíritu que parecen llamarnos, brillan y resuenan delante de la oscura ladera. El joven se acerca a la vertiente para sacar agua justamente en la hora en que las Ninfas danzan en coro y cantan para honra de Artemis cuyo rostro lunar brilla desde el cielo. Entonces la Ninfa de la surgiente emerge de las aguas

[13] Cf. también sobre Reco, Teócr. III 13 y Plut., *Q. Nat.*, 36.

[14] Sobre Hilas, cf. asimismo Val. Flac., *Arg.*, III 521 y sigs.; Teócr., *Id.* XIII; Prop. I 20 y Estrab., XII 4,3, entre otros.

se enamora del joven cuya belleza se acrecienta todavía más con el brillo de plata y como él se inclina con su cántaro, ella enlaza su brazo izquierdo alrededor de su cuello para besar su boca y con el derecho lo tira hacia abajo en el remolino donde se va ahogando su grito de socorro (Apoll. Rhod., I 1207 ss.). O bien se cuenta acerca de tres Ninfas, las que en el agua danzan en coro y atraen hacia las aguas burbujeantes al niño que recoge agua y las ha encantado. Ellas conducen hacia abajo al joven que llora y mientras lo sientan en su falda, tratan de consolarlo, mientras él, de modo inútil, responde al llamado de Heracles quien busca al perdido, pues el agua ahoga su voz[15] (Teócr., XIII). En otro sitio (Nicandr., *Lib.* 26) dicen que por temor a Heracles transformaba en eco la voz del chico, eco que repetía su nombre. De igual modo se cuenta también de otros jóvenes hermosos (comp. Athen. XIV, 619). La búsqueda y el llamado sobreviven al desaparecido en los cultos hasta mucho tiempo después (comp. Estrab., XII 564 y en otros sitios) y tradicionalmente se usan en funerales; de ese modo, conducido al reino de las Ninfas, así, divinamente, llega a convertirse en un muerto para el reino de los hombres (comp. también Calím., *epigr.* XXII).

De nuevo, otro arrobamiento como consecuencia del contacto con las Ninfas muestra cómo es peligroso para los hombres encontrar de golpe las fuerzas de la naturaleza. El aliento de las Ninfas produce un sacudimiento espiritual que puede llevar a la demencia. "Atrapado por las Ninfas" *(vymphóleptos, lymphatus)* se denomina a un cierto sacudón de arrobamiento y en adelante, en especial, a los enajenados. Testimonios de inscripciones de esta conmoción ya han sido expresados más arriba. Se dice también que una persona, a la que las Ninfas se le aparecieron en una surgiente, llegó a enloquecer (Paul. *Fest.* pág. 120).

Sin embargo, la proximidad de las Ninfas puede también producir un entusiasmo poético en el alma, tal como hemos visto a propósito de Sócrates en el *Fedro* de Platón. Sí, se

[15] Según memora la leyenda, cuando Heracles luchaba contra los dríopes mató a su rey Tiodamente y raptó a su hijo Hilas, joven de gran belleza, de quien se había enamorado. Hilas lo acompañó en la expedición de los Argonautas, pero durante una escala en Misia fue atrapado por el influjo de las Ninfas.

puede poner de manifiesto en la conmoción provocada por las Ninfas el conocimiento más elevado. Durante la antigüedad, la humanidad ha atribuido, pues, al agua el espíritu de verdad y el poder de profecía. Nereo, el viejo del mar, se llama "el infalible" (*nemertés*, Hesíodo, *Teog.* 235), y éste es precisamente el nombre de una de las Nereidas, la que está más próxima a su padre (Hesíodo, *Teog.*, 262), mientras que las otras, por sus voces claras y hermosas, se llaman Liágora y Evágora. De ese modo los videntes (Hesych.) son "atrapados por las Ninfas" *(hoi katechómenoi Nýmphais)*. Al profeta Bakis las Ninfas le revelaron sus conocidas sentencias (Aristóf., *La paz*, 1070); él era uno de esos "poseídos" o "atrapados" (Pausan., IV 27, 4 *manénti ek Nymphon;* X 12, 11 *katáschetos ek Nymphon*). Por lo general una surgiente sacra pertenece a los oráculos del estado a causa de la presencia de las Ninfas. Bajo las ruinas de Hysiai, en Beocia, Pausanias (IX 2,1) vio un antiguo e inconcluso templo dedicado a Apolo y un manantial del cual, como se decía, se bebía en la antigüedad para conocer el futuro. Más tarde, en Delfos, del agua sagrada saldrán profecías. En los tiempos más remotos, la diosa de la tierra, la que colocó una Ninfa de las montañas llamada Daphnis como sacerdotisa oracular, debe haber escuchado al oráculo délfico (Paus. X 5,5). En la gruta de las Ninfas esfragitias en lo más alto del Citerón había antiguamente un oráculo en el cual muchos de sus habitantes fueron "atrapados" por las Ninfas (Plut., *Arist.*, II). De un santuario arcadio dedicado a Pan se dice también que antiguamente el dios había dado un oráculo y que su sacerdotisa habría sido la ninfa Erato, de la que entonces se conocían profecías (Paus., VIII 37, 11).

5

Las Ninfas son diosas y así se indica que como tales fueron consideradas desde siempre. Por mandato de Zeus, Temis[16] convoca a una reunión general de dioses y no falta ninguna de las "Ninfas, ni las que habitan los hermosos bosques, ni las surgientes de los ríos, ni las floridas praderas" (*Il.*, XX 4 ss.). La ninfa Calipso puede hacer inmortal y joven a Odiseo (Od., VII 256 ss.). En su esencia, ellas son también inmortales. Respecto de su divinidad, la atestiguan numerosos altares, sacrificios que les fueron ofrecidos, regalos consagrados, oraciones dirigidas a las mismas (cf. Od., XVII 240 ss.; Esq., *Eum.*, 22; Sóf., *Traq.*, 215; *Anassai*[17] son llamadas en la plegaria de Orfeo según Apoll. Rhod., IV 1411.). Más tarde, de acuerdo con la enseñanza de la mortalidad por parte de los "demonios"[18], durante mucho tiempo se les confirió una vida muy larga pero limitada (cf. Paus., X 31,10), por lo cual en unos versos de los que se valió Hesíodo, se pone de manifiesto, como él mismo lo señala, que las Ninfas viven diez veces más que el longevo Fénix (Hesíodo, frag. 171; según Plut, *def. orac.* 11; cfr. Reinhardt, *Hermes* 1942, pág 234). De un

[16] Temis era la diosa de la Ley, era hija de Urano y de Gea y por tanto pertenecía a la raza de los Titanes. Como diosa de las leyes eternas figura entre las esposas divinas de Zeus (cf. Hesíodo, *Teog.*, 135 y 901 y sigs.).

[17] 'Reinas'.

[18] No debe entenderse la palabra *demonios* en la semántica que posee a partir del cristianismo, sino como plural de *daímon* 'dios, divinidad, numen, demonio, poder divino'.

modo primitivo y natural vale esto de las Ninfas *(Dryádes)*[19], cuya vida fue pensada inseparable con la unión de un árbol. Se las llamó tardíamente hamadríades y es característico que Ausonio en su recreación de los versos hesiódicos emplea justamente esta denominación. En torno del mausoleo de Alcmeón en Psophis se elevaban altísimos cipreses, los que la boca del pueblo denominó "las jóvenes mujeres" *(Parthénoi)* (Paus., VII 24,7). En Olimpia creció un olivo salvaje *(kótinos)*[20] que fue considerado sagrado y con cuyo follaje se entretejían coronas para los vencedores. Junto a él se elevaba un altar para las Ninfas, el que, al igual que el olivo, fue llamado "la corona más hermosa" *(kallistéphanos)*, (Paus., V 15, 3). Apolonio Rodio (II 476 ss.) narra acerca de un hombre quien, al querer derribar un árbol, no prestó atención a las súplicas de las Ninfas, por lo cual él y su descendencia recibieron un castigo divino. Esta suerte de solidaridad de las Ninfas con su árbol se pone a menudo de manifiesto (Schol. Apoll. Rhod., II 477, con cita de Pínd., frag. 118 Bowra). A propósito de esto leemos extensamente en el "Himno homérico a Afrodita" (264 ss.): muy elevados abetos o encinas crecen junto con las Ninfas y se los denomina santuarios de las inmortales a los que ninguna mano del hombre toca con el hierro; pero cuando se designa un destino de muerte, entonces se secan primero los hermosos árboles, se marchita la corteza, caen las ramas y entonces se pierde también la vida de la Ninfa, la luz del sol. Estas están también muy íntimamente unidas, como Artemis o Pan, con las criaturas de la naturaleza. Y sin embargo son igualmente libres, como el viento que sopla en torno de la copa de los árboles y encrespa el espejo de las aguas y son sensibles y afectuosas como sólo podrían serlo las mujeres divinas.

Erato se llama en Hesíodo (*Teog.*, 246) una Nereida. Sin embargo conocemos también este nombre como el de una

[19] Sobre el particular puede ampliarse el tema en Robert Graves, "El alfabeto de los árboles" I y II en *La diosa blanca*, (Bs. As., Losada, 1970) y en Frazer, *La rama dorada* (México, Fondo de cult. Econ., 1974).

[20] El olivo, al igual que el roble, el laurel y otros, forma parte de los llamados árboles sagrados.

Musa. Así también el nombre de la musa Talía volvemos a encontrarlo en una Nereida (*Il.*, XVIII 39; también una de las Gracias se llama Talía: Hesíodo, *Teog.*, 909). Una Urania encontramos como Ninfa entre las compañeras de juego de Perséfone (*Himno hom. a Deméter*, 423) y como hija del Océano y de Tetis. Esto nos revela el parentesco de las Ninfas con las Musas. Ellas también cantan, como aquéllas, y son maestras en ese arte (Teócrito VII 92 y otros).

II

LAS MUSAS

I

ESENCIA Y ORIGEN

De todas las antiguas divinidades las Musas son las únicas cuyo nombre sobrevive en las lenguas europeas y que es necesario para designar el poderoso reino del tono. Nosotros lo pronunciamos comúnmente, sin pensarlo siquiera, como lo que yace en la vulgar palabra "música", pero él puede y debe recordarnos que la magia del tono a través del nombre "música" *(mousiké)* fue considerado como un don de una deidad, inclusive como su propia voz sagrada.

1

Las Musas están emparentadas con las Ninfas, otra vez así como formas divinas, las que sólo pudieron brillar en la luz del espíritu griego; podrían estar emparentadas con espíritus muy antiguos de la naturaleza, en el origen de las primitivas creencias populares griegas. Hay Ninfas en todas partes, se las llame "mujeres" o "muchachas" del campo, aun cuando en ninguna otra parte existen formas tan llenas de maravilla como en Grecia. Musas hay sólo bajo el cielo griego y en el cual ellas están afectadas por el espíritu griego.

Para los poetas y pensadores griegos ellas eran diosas dignas de adoración, desde Homero hasta los tiempos tardíos. El arte pictórico las ha llevado con frecuencia a una visión importante. Lo más ilustrativo es un relieve helenístico que debe ser considerado aquí para comenzar, apreciado no en su valor artístico, y sin atención a las preguntas de la historia del arte, sino sólo a causa de la grandiosidad y verdad de pensamiento, que yace asido a su modelo. Es la así llamada "apoteosis de Homero" que ha sido donada por un poeta desconocido en el siglo II a.C., en agradecimiento por su victoria en una competencia poética, a un santuario de Apolo y de las Musas. Arquelao de Pirene, hijo de Apolonio, se nombra a sí mismo el artista. En lugar de a otras personas, el retrato ha pertenecido, según Scheffold, al antiguo poeta (*Oradores y pensadores*, p. 148).

El relieve está dividido en 3 o en 4 partes. En la de abajo, el lugar principal lo ocupa Homero, parecido a Zeus; detrás de él está el dios del tiempo ilimitado y las diosas del concilio, las que lo coronan; delante de ellos, Mito e Historia se ofrecen en sacrificio junto a un altar circular y los genios del

arte poético se aproximan con gestos de homenaje. Sobre ese grupo, empero, en la segunda y tercera secciones, se eleva el monte de las Musas; junto a su pie, la gruta sagrada en la cual se encuentra Apolo con su cítara, una Musa le entrega un rollo de escrito del poeta, cuya escultura puede verse al lado de la gruta con el trípode que ha recibido como trofeo. En el descenso de la montaña, varias Musas se dividen en distintas posiciones y ocupaciones; pero en el ascenso ocurre un cambio. En total tranquilidad se encuentran las Musas en las montañas inferiores. Cuanto más se asciende, más inquietas se encuentran las diosas, hasta que la última de las mismas, debajo de la cima, irrumpe en movimientos de danza porque arriba descansa el padre de los dioses; su cabeza majestuosa inclinada atrás, hacia la madre de las Musas, Nemosine, parada un poco más abajo, la cual, en su posición de reina, susurra con él.

La escultura muestra de modo muy impresionante cómo el espíritu de Zeus mueve a las Musas, las que son llamadas sus hijas. Del mismo modo a las hijas de Zeus se las llama Ninfas; empero, esta conexión con el dios supremo tiene un significado especial para las Musas. No solamente tienen un padre en común con las Ninfas, sino también la misma madre, Nemosine, con la cual Zeus se unió en matrimonio (en la *Teogonía* hesiódica, 915, indicada en 5° lugar). "Cerca de la cima del nevado Olimpo" dio a luz nueve niñas, después que el patrón del consejero de Zeus ha quedado nueve noches en su lugar, lejos de los inmortales, penetrando en el sitio sagrado (Hesíodo, *Teog.*, 56 ss.). Así forman ellas una unidad cerrada muy diferente a las Ninfas. A pesar de la reconocida mayoría, siempre se es consciente que en esencia sólo hay una Musa. El proemio homérico comienza con la invocación a la Musa, y también más tardíamente, no obstante la pluralidad, la Musa siempre sera nombrada en singular, lo que es inimaginable respecto de las Ninfas, a las que sólo se denominan "mujeres", en tanto que "Musa" es un nombre propio muy preciso. Que tanto las Musas como las Ninfas tienen nombres personales, no modifica en nada esta distinción. Su unidad, pues, estará corroborada sólo a través de su pluralidad. Porque no es un número indeterminado de muchas Musas, sino que ellas forman, como las Gracias, un grupo de tres, que llega a am-

liarse triplicando éste hasta llegar a un grupo de nueve. S
Pausanias (IX 29) antiguamente las tres Musas sagradas
tuvieron en el Helicón, del mismo modo tres eran adorad
Sikyon (Plut., *qu. sympos.*, IX 14, 7) y así también en D
(Plut., IX 14, 4), y los nombres que deben haber teni
indican claramente por el canto o por las cuerdas de lo
trumentos musicales. El número nueve, al que primero e
tramos en la *Odisea* en un verso discutido por los ant
gramáticos (XXIV 60), luego, por cierto, con los nueve
bres propios con los que llegaron a ser conocidas en He
(*Teog.* 77), ha conseguido, como todos sabemos, la vic
Así, un epigrama de Platón (16) pudo tributar honores a
como para nombrarla la décima Musa.

De qué modo ellas están estrechamente unidas a Zeu
Olimpo, se evidencia con claridad en los más antiguos
monios. Según Homero, ellas no tienen su morada en el
po (*Olýmpia dómat' échousai*, *Il.*, II 484; X 112; XIV
tampoco en Safo (fr. 58), el paisaje olímpico de las Pié
(donde ellas fueron engendradas, según Hesíodo, *Teog.*
es designado como su hogar, sino que ellas, únicas entr
dos los dioses, son llamadas "olímpicas" como Zeus (
491 *Olympiádes Mousai;* de igual modo Hesíodo, *Teog.*
52, 966, 1022), en tanto que, por cierto, los grandes di
por lo general a partir de Homero, se llaman "olímpi
empero, ninguno llega a ser distinguido con este sobre
bre (cfr. Wilamowitz, *Glaube der Hellenen*, I 250 y sigs.).

Las Musas, en contraposición a muchas grandes deid
cuyos nombres y origen remiten a la primitiva cultura g
son genuinas parientas de la misma raza del poderoso
olímpico. Y esto lo indica también su *nombre* que es a
ticamente griego, como el de su madre Nemosine. Est
efecto, pertenece a los Titanes, según Hesíodo (*Teog.*,
Su nombre, sin embargo, la señala como de la generación
joven de dioses. También él puede usarse sólo para las M
(Pínd., *Nemea* VII 15) y brilla en un vaso ático como d
sola. El la señala como diosa de la memoria. También se
conocer "Musas más antiguas" según los testimonios de
mán y de Minermo (Arist. en *Schol. Pind. Nem.* III 16;
dor., IV 7; Paus. IX 29, 4), las que igualmente deben
cender de los mismos padres, más próximas de Urano

Gea. Museo estableció este otro género de Musas bajo Cronos (sin que la garantía de nuestra autoridad traicionara algo de sus padres, *Schol. Apoll. Rhod.*, III 1). Completamente singular es la opinión del coro en la *Medea* de Eurípides (834), que dice que la rubia Harmonía (hija igualmente de Afrodita) dio a luz en Atenas a las nueve Musas pierias. Pero todo esto no puede cambiar en nada que las Musas, las que conocemos, han nacido del poderoso Zeus olímpico.

De allí que también su nombre sea griego, como el de su madre Nemosine al que se denomina *Mnéme* en un epigrama (Diog. Laerc., VI 1, 8) (como también Pausanias IX 29,2 ha llamado a una de las tres más antiguas Musas heliconíades); de ese modo Sócrates invoca en el *Eutidemo* de Platón a las Musas y a Mneme para que auxilien su memoria (275 D). La expresión de madre supone que también en la *Mousa* se puede conocer la raíz del pensamiento (*mimnésko, memini*, etc.). También Plutarco (*Quaest. sympos.* IX 14) nos informa que las Musas han sido denominadas *Mneiai*. En esta interpretación convengo absolutamente con Wilamowitz (*Glaube der Hellenen*, I 250 ss.). Se deja comprobar también gramaticalmente. El romano Livio Andrónico (fr. 23) tradujo el griego *Mousa* con Moneta[21], un nombre de diosa deducido de moneo[22] que también en su forma contiene el mismo radical. Con lo cual todo lector romano debió pensar en Juno Moneta, la que fue venerada desde el *arx*[23] y también tuvo su templo en el monte Albano, cerca del de Júpiter Latiario. Ella se llamó con nombre completo Juno Moneta Regina, era también la gran reina junto al señor del cielo, así como Nemosine era la esposa de Zeus. Sus gansos sagrados, según la saga, salvaron al Capitolio por medio de sus advertencias ante la irrupción de los galos. También ella sola, sin Juno, llegó a ser lla-

[21] Moneta, madre de las Musas según una variante mítica; la tradición mítica en general aplica el sobrenombre Moneta "la avisadora" a Juno, nombre con que generalmente se la honraba en la cumbre septentrional del Capitolio, en Roma, dado que las ocas sagradas de su santuario habían advertido en el 390 a.C. la invasión de los galos.

[22] 'advertir, recordar, enseñar'.

[23] 'alcázar, fortaleza'.

mada diosa junto a la Concordia, Spes[24] y otros (Cic., *De nat. deorum*, III 47). Tal como Wissowa (*Rel.und Kult. der Röm.*, p. 190) puntualizó correctamente, el nombre puede haber significado "consejera", "acreedora". La palabra *monstrum* deriva igualmente de *moneo*, está deducida de *monstrare*[25], por cierto se necesitará de una señal sobrenatural. Esto sucede especialmente para el nombre de las Musas como "pensamientos", "recuerdos", cuando también estos pensamientos y recuerdos son considerados junto a las diosas griegas en un sentido propio.

En tanto que también otras divinidades del Olimpo con sus nombres y esencia remiten a la cultura mediterránea prehelénica, a través de la cual los griegos deben haberse elevado a fin de respetarla de distintos modos, se experimentó tanto la forma de la Musa como la de Zeus, considerándolas como patrimonio indogermánico[26]. Y tenemos derecho, por cierto, a estas creencias, según las cuales una conformación poético-musical sería un arte divino ejercitado por dioses atribuible al primitivo tiempo indogermánico. "Un regalo del cielo" lo designa la palabra del poeta en el *Rig Veda* (compárese el revelador ensayo sobre el brahman de Paul Thieme, *Zeitsch. d. Deutschen morgernländ. Gesellsch.* 102, 1952, pág. 91 y sigs.). Pero la diosa Musa únicamente fue hallada por los griegos. En ella se manifiesta una significación del canto y del mito, a la que nunca han conocido ni siquiera los pueblos lingüísticamente emparentados con ellos: que no es sólo un arte divino obsequiado por los dioses a los hombres, sino que pertenece al mundo del orden eterno del ser, lo cual se completa en primer lugar en sí mismo. Por eso su rango más elevado pertenece al reino divino. Ellas no son sólo niños de

[24] 'Esperanza', que en Roma fue considerada una deidad.

[25] 'mostrar'.

[26] El nombre indogermánico —al que con un sentido más amplio los franceses cambiaron por el de indoeuropeo— surgió a partir de la publicación de la obra monumental de Franz Bopp, *Ueber das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache* (Frankfurt a.M., 1816), a partir de la cual se inauguró el comparatismo indoeuropeo.

Zeus, como los son otras grandes deidades, sino partícipes en su obra de creación.

Se puede designar a las Musas como el alma del reino olímpico. Esto está expresado en el comienzo de la I oda de Píndaro de una manera maravillosa, cuando él, a través de elevadas palabras sobre el poder taumatúrgico del canto de las Musas en el Olimpo, que apacigua y transforma los poderes más belicosos, se acuerda del adversario de Zeus: "Todos los espíritus, empero, a los que Zeus no ama, se espantan cuando escuchan la voz de las Musas".

De ese modo ellas son también las representantes divinas del espíritu griego y de su llamado.

2

Era bien conocido el mito según el cual un rol en el gobierno del mundo de Zeus correspondía a las Musas, las que no tenían su igual. De allí se deduce no sólo su sobrenombre de "olímpicas", sino también algo más sobre la historia de su nacimiento, tal como está explicado por Píndaro en su "Himno a Zeus". Tal himno lamentablemente se ha perdido, pero Arístides (II 142 Dind.), que lo leyó, nos deja conocer su contenido hasta el punto en que él se refiere a las Musas (para completar, véase también Chorikios, Jn. Brumalia Justin. p. 175, Förster-Richtsky). Cuando Zeus hubo ordenado el mundo, los dioses vieron con mudo asombro su magnificencia, que se hizo presente a sus ojos. Finalmente el padre de los dioses les preguntó si notaban la ausencia de algo. Sí, respondieron, falta algo: una voz para alabar las grandes obras y la completa creación en palabras y música. Se necesitaba para eso un nuevo espíritu divino, y de ese modo los dioses pidieron a Zeus que creara[27] las Musas. Lo cual es algo totalmente diferente a como lo decía el salmista: "Los cielos anuncian la gloria de Dios y las fiestas proclaman la obra de sus manos". Lo creado no debe alabar al creador; falta todavía algo, pues la esencia del ser no está concluida hasta tanto no haya una lengua para expresarla. El ser y su magnificencia deben ser expresados, esto es la plenitud de su ser. Y para esto

[27] W. Otto utiliza el verbo *erzeugen* ' engendrar, procrear, crear'. Debe señalarse que la creación desde la nada responde a una concepción hebraica ajena al pensamiento helénico. (La traducción 'creara' que hemos propuesto no responde al sentido de 'producir algo de la nada', sino al sentido figurado de "introducir por primera vez una cosa", señalado en el *Dic. de la Real Acad. Esp., s.u. crear*, fig. 4).

ninguno de los dioses a los que Zeus ha encargado el gobierno del ser ha sido llamado, puesto que ellos mismos están incluidos en su creación. Sí, ellos también están atrapados por su silenciosa emoción y sólo pueden pedir lo más elevado, una voz para glorificar la maravilla del mundo, y que pueda referirlo y alabarlo.

Esto es también para lo que las Musas fueron creadas; éste es el significado de su esencia divina. Ellas son diosas en el sentido pleno del término. La primera oración en la que la lengua griega nos habla, el proemio de la *Ilíada*, invoca a la Musa, a la que él sólo llama "diosa". El canto y el mito son también ocupaciones divinas para ser ejecutadas originaria y esencialmente sólo por una deidad. Esto está unido al espíritu del canto y a su divina profundidad que en él y sólo en él se manifesta el ser.

Esta es entonces la primera tarea de las Musas en el Olimpo, cantar la alegría de Zeus, de los dioses y su vida bienaventurada, su aparición en el mundo, el origen del ser y el destino de los hombres mortales (Hesíodo, *Teog.*, 11 y sigs., 43 y sigs., 70 y sigs.; *Him. Apol.*, 189 y sigs. y otros).

3

También las Ninfas cantan (*Kyprien fr.* 4 K.; *Himn. Pan.* 19; *Kallim. hymn. Del.* 256) y enseñan su arte al pastor (Teócr. VII 92; Virg. *Egl.* VII 21). Pero eso es sólo una débil resonancia del canto de las Musas y no para compararlo con su significado en el mundo.

A pesar de eso las Musas les son tan próximas que a menudo no se las diferencia; sí, aquéllas a menudo se igualan una a una (por ej. Licofr. 274 con escol.; Varrón en Serv. Virg., *Eg.* VII 4 y otr.). Viven ellas también como las Ninfas en montañas y en frescas aguas surgientes. Pero aquí no están como los restantes genios de la Naturaleza en cualquier alta cumbre o surgiente. Dos grandes cumbres son sus altares, a causa de las cuales ellas, desde los tiempos más remotos, son llamadas "olímpicas" y "heliconíades". Ellas nacieron en el *Olimpo* y allí tienen desde siempre, como lo indica una fórmula del verso homérico, su propia morada. Ellas se dirigen a la cumbre del bucólico *Helicón*, donde se eleva el altar de Zeus, tal como nos lo indica Hesíodo en el comienzo de su *Teogonía*, para realizar sus danzas en forma de coro, y se dirigen luego al Olimpo durante la noche para alegrar allí al padre de los dioses con su canto y descender luego. También otros sitios han sido indicados como cumbres de veneración muy antigua, de las que las Musas han recibido conocidos sobrenombres.

Que ellas, al igual que las Ninfas, son de una naturaleza divina ajena a los hombres, lo testimonia Plutarco de modo rotundo cuando señala que los altares de las Musas *(Mouseia)* han sido apartados tan lejos como es posible de las ciudades en que han sido colocados.

A la montaña pertenece la *surgiente*, y así vemos a las

Musas, plenamente, como a las Ninfas, en la cual se combinan los elementos puros del agua. Con esto se relaciona por cierto que en Atenas les eran ofrecidas (Polemón, en Escolio a Sóf., *Ed. Col.*, 100) libaciones sin vinos *(nefália)*.

En el Helicón burbujea la surgiente conocida por la saga como del caballo, *(íppou kréne)*, a la que Pegaso debe haber golpeado con su herradura en la tierra. En tiempos antiguos el poeta recurría al entusiasmo por medio de un trago de agua de la surgiente de las Musas. En el valle de las Musas, junto al Helicón, fluye la surgiente Aganipe. La *peirene* de la acrópolis de Corinto fue considerada por los romanos como una surgiente de las Musas en la que los poetas abrevaron su encanto. En el Olimpo, en el conocido paisaje pierio de las Musas, una surgiente, una montaña y una ciudad se llamaron Pimpleia, por lo cual los romanos llamaban a las Musas "pimpleias". La surgiente Kassotis, en Delfos, en la parte norte del templo de Apolo, cuyas aguas subterráneas se dirigen hacia Adyton, ha sido vinculada a un altar de las Musas, el cual se encontraba en ese lugar, donde el agua afloraba. Aquí se veneraba, como dice Simónides (frag. 26), "a las Musas de hermosos rulos de agua sagrada" (por lo cual el frag. 25 llama a la Musa Clío la protectora del agua sagrada). Y Plutarco, que todo lo transmite, llama a las Musas colaboradoras de la profecía (*Pyth. or.* 17), pues el oráculo se expresaba en forma poética. En Atenas junto al río Ilissos se elevaba un altar de las Musas "Ilisíades". Próximo a Ilissos se llevó a cabo el diálogo entre Sócrates y Fedro, al final del cual (Pl. *Fedro*, 278 B) Sócrates recordó las maravillosas apariciones que ambos habían recibido "junto al agua de las Ninfas y al altar de las Musas". Del agua sagrada de la surgiente hogareña con la que él quiso convidar a los invitados (Píndaro manifiesta la final de la VI oda ítsmica), que las hijas de Nemosine dejaban que las aguas brotaran cerca de las puertas de Cadmo.

También el romano Horacio sabe que las surgientes de las Musas son sagradas. Así él (carm. I 26,6) invoca a las Musas: "*O quae fontibus integris gaudes . . . Piplei dulcis!*" En otra ocasión nombra a las Musas con el nombre romano *Camenae* y asimismo amigas de las surgientes y coros (III 4,24). Las Camenae (más antiguamente Casmenae) son antiguas divinidades romanas que no están al mismo nivel que las Musas

—tal como se creyó al principio—, según la traducción de la *Odisea* de Livio Andrónico (frag. 1), sino que desde el principio han sido consideradas diosas griegas bajo nombres romanos. En la floresta de la puerta Capena fluía una conocida surgiente sacra de la cual las vestales recogían agua. La saga romana nos ilustra en su saber más profundo: ellas son las que con Egeria (la que a sí misma se ha llamado *Mousa*, Dion. Hal., I 60) aconsejaban al rey Numa en la formulación de sus leyes (Liv., I 213; Ovid. *Metam.*, XV 482; Plut. *Numa* VIII 13; *Pol.* VIII 4).

4

Así como de las Ninfas, se dice también de las Musas que ellas atrapan a los hombres. Pero cuando ellos son atrapados por las Ninfas *(nymphóleptoi)* y se encuentran en peligro hasta perder el sentido, tal es el enajenamiento que procede de las Musas *(apo Mouson katokoché te kai manía)*, (Plat. *Fedr.* 245 A), elevación y alumbramiento del espíritu, en el que será posible el milagro del canto y del mito. El que fue atrapado por las Musas *(mousóleptos)* es el poeta genuino, en contraposición al poeta artífice (Plut., *de virt. mor.* 12).

Los cantores y poetas dependen totalmente de la Musa divina. "¡Venid aquí, Musas, desde vuestra morada celeste!", las invoca Safo (frag. 154). Sin su ayuda el poeta no transmite. Sólo "a través de un hado divino" —dice Platón (*Ion*, 534 B)— él puede ser creador, sólo eso, a lo que la Musa lo ha impulsado a producir en maneras adecuadas. De este modo se califica al poeta y se llama a sí mismo criado *(própolos)*, vasallo *(therápon)* de las Musas (*Homer. hymn.* XXXII 20; Hesíod. *Teog.*, 10; Baquil., 5,12,193 y otros). Vasallo y mensajero de las Musas los llama Teognis (769). Como profeta *(prophátas)* de las Musas lo denomina Píndaro (*Peán*, VI 6) y el mismo Baquílides (VIII 3). "Profetisa, Musa, y yo seré tu profeta", exclama Píndaro (frag. 137). La intimidad de las relaciones se expresa en lo más hermoso cuando Píndaro comienza: "Oh divina Musa, mi madre" (o pótnia Moisa, máter hametéra). Ella es la que enseña. Ella ha enseñado a Demódoco (*edídaxen*, *Odisea*, VIII 488). A los cantores cretenses la divina Musa les "ha puesto el canto de dulces tonos en el pecho" (*Him. a Apol.*, 518). "Ciego es el sentido de los hombres, cuando desea hallar solo, sin las diosas del

Helicón, la senda profunda con inteligencia", se lee en Píndaro (*Peán*., VII B).

Todavía poseemos la declaración auténtica de un gran poeta acerca de su llamado de las Musas, uno de los testimonios magníficos de la manifestación divina. Al comienzo de su *Teogonía*, donde no desea ocuparse de las cosas pequeñas, para evocar cómo nació el mundo y cómo brillaron los dioses, explica Hesíodo acerca del momento más elevado de su vida, precisamente cuando las Musas en persona lo encontraron. Sólo la ceguera de un principio pedante puede ver en este conmovido relato una forma poética introductoria, así como más tardíamente ella será empleada a menudo. Cada palabra explica acerca de la experiencia viviente de las diosas a cuyo elogio está dedicada más de la décima parte del extenso proemio de la *Teogonía* entera. Hesíodo, así escuchamos, apacentaba el rebaño al pie del "sagrado monte Helicón" en cuya alta cima las Musas danzaban en rueda. Desde allí descienden ellas "cantando con voz maravillosa" para alabanza de Zeus, de Hera y de todos los otros dioses. "Y una vez ahí entonces enseñaron a Hesíodo el canto", cuando él apacentaba el rebaño. El no las vio, pero escuchó sus voces cuando ellas le hablaron, "las Olímpicas Musas, las hijas de Zeus que tiene la égida". Ellas comenzaron con un reto, del mismo modo como también en otro tiempo la deidad se dejó percibir a través de la invocación de su profeta: " ¡Vosotros, pastores en el campo, malos compañeros, únicamente vientres! Nosotras sabemos decir muchas cosas fingidas como si fueran verdades, sin embargo, nosotras sabemos, cuando queremos, narrar cosas verdaderas" *(poiménes agrauloi, kák' elégchea, gastéres oion! idmen pseúdea pollá légein etýmoisin homoia, ídmen d', eut'ethélomen, alethéa gerúsasthai)*[28]. Así, despreciables, sus palabras acometieron al pastor Hesíodo cuando él estaría abrumado, como cualquier otro, en el embobamiento y cruda avidez y lo llamaron: despierta, despierta ante ella pues nuestra boca divina desea manifestársete. De modo parecido comienza también la poesía oracular del cretense Epiménides, a quien de igual modo encontraron los dioses. El apóstol Pablo cita en su carta a Tito, el conocido verso: "Los

[28] Corresponde a los versos 16/18 de la *Teogonía*.

cretenses son siempre mentirosos, especies perjudiciales, vientres perezosos". *(Kretes aei pseustaí, kaka thería, gastéres argaí.* Diels-Kranz, *Vorsokratiker* I^{6}. p. 32). "Así hablan —continúa Hesíodo— las hijas del gran Zeus, las que proclaman la verdad". Y entonces sucedió el milagro que lo hizo cantar. "Y ellas me permitieron romper mi báculo hecho de ramo de laurel, el imponente; y me concedieron una voz divina para que pudiera narrar lo que será y lo que un día fue; y me llamaron para alabar el género de los bienaventurados, el eterno vivir y para cantar a ellas mismas siempre como principio y fin." Aquí el narrador interrumpe con un giro abrupto, como si él hubiera hablado demasiado de sí mismo, para hablar ahora en el extenso proemio sólo de las Musas, para elogiarlas y para llevar consigo, finalmente, el último adiós con el ruego de que lo obsequien con su "agradable canto".

Un relieve de un vaso del siglo V a.C. presenta con toda verosimilitud este encuentro de Hesíodo con las Musas (fr. Scheffold, *Retratos de antiguos poetas, oradores y pensadores*, pág 57).

Las Musas han inspirado a Hesíodo una voz y, a decir verdad, una voz divina (*auden théspin*. Así el fr. 197 *théspion audéenta*) con la cual él podría manifestar lo porvenir y la esencia. Su oda también es la que anima al cantor. Por lo que el cantor es considerado divino *(theios)*, y así su canto *(théspis aoidé)*. "Entre todos los hombres —dice la *Odisea* (VIII 479)— los aedos son partícipes de las más altas y grandes honras, porque la Musa les enseña los cantos y ama a toda clase de cantor".

Lo cual, por cierto, para este caso y con esta enseñanza a través de las Musas y de su don del canto, ya nos habla el comienzo inolvidable de la *Ilíada:*

"Canta, oh diosa, la cólera del pélido Aquiles".

En un significativo pasaje de la narración (por ej. *Ilíada*, I 484) el poeta exclama:

"Dime ahora, oh Musa, que habitáis en el Olimpo".

Al final de su proemio dirigido a las Musas (*Teog.*, 105 s.) Hesíodo ruega a las diosas:

"El dios evoca todas las estirpes sagradas que eternamente

viven" y con ello recopila el tema completo de su *Teogonía* para cerrarlo:

"*Esto, díganme, Musas, que habitáis en el Olimpo*".

De modo no tan comprensible, pero más expreso, lo deja percibir la lírica. Un coro de doncellas de Alcmán (frag. 7) comienza: "*¡Musa, vamos, pues, Musa de variada melodía, siempre cantora en muchos tonos, comienza a cantar un nuevo canto de jóvenes muchachas!*". Una conocida canción de Estesícoro (frag. 16) comenzaba con las palabras: "*Vamos pues, Musa de clara voz, comienza el canto de los tiernos niños que tañen las más amorosas liras*". Aun cuando tales invocaciones más tarde llegaron a ser convencionales, no podríamos desconocer su significado originario. Una vez fueron ellas creídas con toda seriedad. Toda vez que se cante o se hable, la que habla es en verdad la Musa misma. Esto llega a expresarse con atrapante vivacidad cuando Alcmán como corifeo comienza con la invocación a la Musa, dado que ella puede conceder el poder del canto y de pronto cree percibir en una especie de éxtasis la voz de la misma Musa en el canto de su coro: "¡La Musa resuena, la clara voz de la Sirena!" (cfr. Arist. *or.*, 28, 51 II p. 158 K.). Así también se entiende que la misma Musa pueda convocar el canto como en la *Odisea* (XXIV 60 y sigs.). Otros testimonios en la literatura antigua: *Him. a Merc.*, 447; Baq. frag. 21; Esq. *Eum.* 308, etcétera.

El poeta es también el oyente y por esta razón es el primer orador. Su relación con lo divino, que lo inspira, es precisa; lo expresa también la imagen cristiana de los profetas que escuchan o la de los evangelistas. Y de ese modo comprendemos claramente lo que significa eso de que el canto sea considerado "divino" y a él, como a todo lo divino, le toca en suerte la inmortalidad, y no a él solo sino también al mismo poeta y a quien él ha alabado.

Con el orgullo de su conciencia de inmortalidad, la poetisa Safo se enfrenta a una mujer arrogante que se jacta de su fortuna (frag. 58):

"*Muriendo te hundes en la sepultura sin que el mundo recuerde tu futuro/ y el amor no se compadece de ti porque a ti las Musas/ no tejieron su corona de rosas; tú, como pálida sombra, en la morada de la muerte,/ no serás presentada a*

ningún conocido, y tú misma marcharás sombría y olvidada".

Del mismo modo el difunto dirige también un ruego a su poeta en la *Euphrosyne* de Goethe:

> "*¡No permitas que descienda no alabado a las sombras!*
> *Sólo las Musas conceden algo de la vida a la muerte.*
> *Entonces sin forma, gran cantidad de sombras se deslizan*
> *alrededor de los reinos de Proserpina, separados de sus*
> *nombres;/ sin embargo, cuando el poeta elogiado, crea,*
> *se asocia al coro de todos los héroes*".

Desde siempre los esclarecidos se han considerado superiores cuando se muestran en contra de la transitoriedad de la fama. Empero, la palabra puede tener mucha perduración en el tiempo. El verdadero sentido y fundamento de las creencias eternas yace en el conocimiento de que la palabra del poeta, proferida por la Musa, es una palabra divina. No porque ella perdure a través de las repeticiones, sino porque es divina no puede ser otra cosa que eterna (eterno se llama a lo eximido del decurso temporal, de lo limitado por la duración del tiempo).

5

Como genuinas divinidades, las Musas llenan la totalidad del ser de su elegido, alumbrándolo con la claridad de su espíritu y dotándolo con todas las excelencias que necesita. Así Solón puede suplicar, en su conocida "Elegía a las Musas", que "escuchen su oración puesto que ellas podrían darle el bienestar de los bienaventurados dioses y de todos los hombres de siempre noble fama".

Entonces a ella "todo saber" (*Ilíada* II 485; Pínd., *Peán* VI 54 y sigs.) no sólo puede escucharla el poeta, sino también el héroe y confiarse a su guía. De ese modo existe Calíope — como dice Hesíodo (*Teog.*, 80 ss)— "Es ella, en efecto, quien justamente acompaña a los reyes venerados. Aquellos que honran a las hijas del gran Zeus, aquellos de entre los reyes alimentados por Zeus sobre quienes se detiene su mirada el día en que vienen al mundo, humedeciéndoles la lengua con dulce rocío, a la que acuden desde su boca amorosas palabras y toda la nación mira cómo él dice justamente lo verdadero... y como a un dios aquéllas honran en la asamblea".

Como en la época augustea el espíritu volvió a elevarse a la altura de los antiguos poesía y pensamiento griegos, y el poeta pudo tomar para sí como reivindicación el venerable nombre de profeta; ahí Horacio, en la más hermosa de sus odas romanas (*Carm.* III 4), llamó a la Musa desde el cielo para cantar un extenso poema y como él experimentó su hechizante proximidad, vio cómo las Musas lo protegieron como a un niño y más tarde lo salvaron en el peligroso camino de la vida y se sintió dispuesto a enfrentar alegremente toda tempestad y toda molestia, sólo cuando ellas estaban a su lado. También conoce (V 37 ss.) que las Musas dan "suave con-

sejo" al gran César, cuando él piensa en las necesidades de terminar los años de guerra; entonces lo refrescan en la "gruta piérica". El arte del nombre soberano es también eso, que él es amigo de la Musa y escucha su significativa y apremiante música. Así, ya en la primitiva época romana ha acogido al rey Numa de Egeria y al consejo Cameo.

Como el canto brota del reino de Apolo y de las Musas no con abundante sentimiento, sino que él es escogido mensajero de la deidad, de ese modo es instruido en todas las ambiciones por benevolencia de las Musas. Sí, así puede Sócrates decir que la filosofía es el arte más elevado de las Musas (Plat. *Fedro*, 61 A *megíste mousiké*). Empédocles comienza su poema *Sobre la naturaleza* con un ruego a las Musas en el que él, bajo solemnes invocaciones, dice: "A ti, muy honrada joven Musa de blancos brazos, te ruego que se permita a los mortales escuchar tanto como puedan oír, dirige desde la mansión de la piedad hasta aquí tu carro de livianas riendas" (frag. 3); precisamente tal como menciona Píndaro en sus "Himnos de victoria". "El carro de las Musas, al que está permitido que el poeta ascienda" (*Ol.* IX 80; *Pit.* X 65; *Ist.* VIII 68). De igual modo, en el comienzo de las *Purificaciones* de Empédocles (frag. 131), Calíope, de la que Hesíodo dice que es la más importante de todas las Musas y que está al lado de los reyes según el Sócrates platónico (*Fedro*, 259 D) está al mismo nivel que Urania en cuanto a poder como protectora de los que viven en la filosofía y alaban la "música" *(mousiké)* de estas divinidades. Pitágoras, "retoño de las Musas heliconíades" (*Ant. Pal.*, XIV 1), debe haber dado a los ciudadanos de Crotona el consejo ante todas las cosas, de elevar un altar a las Musas con el cual quedase consagrada su armonía (Jambl., *Vit. Pyth.* 45). El mismo se encuentra próximo a Dikaiarch (Dióg. Laerc. VIII 1, 21), junto al pasaje pitagórico, en el altar de las Musas de Metaponto, a donde él se retiró a morir. En la Academia fundada por Platón, los discípulos del filósofo estaban reunidos alrededor de un altar de las Musas *(mouseion)* que el mismo Platón había donado. Para los griegos no había de ningún modo otro tipo de hermandad como no fuera a través del culto. En ese altar, Espeusipo, el sobrino y sucesor de Platón, bendijo las imágenes de las Gracias (Diog. Laerc., IV 1), el persa Mitrídates lo adornó

con una estatua de Platón esculpida por Silanion (D. Laerc. III, 25). Las comidas en comunidad de los académicos tenían carácter cultual. Ellas debieron contribuir a la honra de los dioses y a la conversación "musical" entre los participantes (*Athen.* XII, 548 A).

Pero no sólo la filosofía podría regocijarse con la ayuda de las Musas. Todo conocimiento genuino y todo obrar pleno de significado tiene en aquéllas su origen divino. El mismo guerrero les agradece su claridad y singularidad espirituales. Así nos informa Plutarco (*de coh. ira* X) que los espartanos antes de la batalla hacían sacrificios en honor de las Musas, con lo cual no sólo dominaban el valeroso ímpetu guerrero *(tymós)*, sino que el "entendimiento" *(lógos)* permanecía claro.

Finalmente la gama completa de ocupaciones llamadas musicales en cuanto al origen y por su naturaleza divina, y que más tarde los romanos consideraron humanas, fueron señaladas como adecuadas para la humanidad.

Quintiliano (I 10,7) sugiere que Euenos, el contemporáneo de Sócrates, y el pitagórico Arquitas, subordinaron la "gramática" (es decir, el arte de leer y escribir y del conocimiento de la literatura) a la "música" y que antiguamente habían sido explicadas por el mismo maestro en ambas clases. El nos remite a Cicerón (*Tusc.*, I 4), quien nos narra que Temístocles, porque en un simposio no fue capaz de tañer la lira, fue considerado un inculto; había pues un refrán griego que señalaba que los incultos estaban lejos de las Musas y de las Gracias *(indoctos a Musis et Gratiis abesse)*.

El primero de los Ptolomeos, el fundador de la conocida biblioteca alejandrina, instituyó asimismo juegos festivos para las Musas y Apolo en los que competían poetas y se coronaba al ganador (*Vitr.*, VII pág. 4). Los filólogos cuyo trabajo consistía en administrar y cuidar los tesoros de la biblioteca, construyeron, al igual que los filósofos en Atenas, una asociación de Musas en la que había asimismo un altar consagrado a las Musas donado por los Ptolomeos *(mouseion)* frente al cual estaba un sacerdote (Estrabón, XII 793).

También en la escuela de los niños se encontraba un sitio para la veneración de las Musas *(mouseion)* con las imágenes de éstas, de Hermes y de Heracles. (Hablaremos más sobre

esto en el capítulo siguiente.) En general, según Arriano (*Cyneg.* 35), se dice que todos cuya profesión es la educación y la formación, ofrecen sacrificios a las Musas, a Apolo Museo, a Nemosine y a Hermes.

Así, pues, en la *Medea* de Eurípides (1081 ss.) el coro de muchachas, cuando se permite un juicio sobre la vida de los hombres, dice que éstos no podrían negarse al género femenino, "pues también entre nosotras está la Musa que nos habla acerca del conocimiento deseado, y no sólo a pocas; de ese modo, pues, no todo el género femenino está privado de las Musas" *(apómyson)*. Igualmente Aristófanes, en su *Lisístrata*, asegura en sus negociaciones con espartanos y atenienses: 'Soy únicamente una mujer pero tengo inteligencia y no creo ser poca cosa y he oído acerca de mi padre y de mis antepasados muchas cosas y por ello no he sido poca cosa *(memoúsomai)*" (v. 1124).

Se sabe que desde tiempo del helenismo (continuado hasta hoy) se ha experimentado que los diferentes géneros de poesía y música se han distribuido a cada una de las Musas sin que se haya obtenido la completa uniformidad. También el arte de la palabra en prosa llegó a aceptarse en algunas divisiones. Empero, se colocó inclusive la historia bajo la protección de una de las Musas (Clío) (Schol. Apollon. Rhod., II 1), y Plutarco (q.s. IX 14,3) conoce estas divisiones acerca de por qué la retórica tiene su patronazgo bajo las Musas; no obstante, Luciano (*hist. conscr.*, XIX) interpreta como absurdo cuando un historiador al comienzo de su obra invoca a las Musas. Así, pues, todas estas distribuciones del conocimiento han llegado aquí sobre todas las cosas desde el recto conocimiento y desde la rectitud de pensadores y oradores (*he tou lógou peri to kyrion orthótes*, Plut.). De esta manera la ciencia de la agricultura y el cuidado en el crecimiento de las plantas se vinculaban a las Musas (Schol. Apollon. Rhod., III 1). Según Apolonio Rodio (II 512), las Musas enseñaron a Aristeo el arte de lo sagrado.

Que el espíritu divino de las Musas gobierna también en el arte de las imágenes, ya ha sido expresado relativamente temprano. De ese modo, en el *Dédalo* de Sófocles (frag. 162) se habla de la Musa como de la forma. Un epigrama de Dagametos en la tumba de Praxíteles nombra a grandes escultores

como enorme apoyo de las Musas *(Mouson hikane meris)*.

Pero volvamos hacia atrás. No puede discutirse que en tiempos antiguos, los cantores y poetas debieron ser los primeros en tener el derecho de acceder a las diosas. Finalmente lo musical podría resplandecer en muchos de sus más tardíos elogios, tan disimulado como una débil luz de brillo inusual, el que una vez llegó a los griegos; brillo de un conocimiento, que es al mismo tiempo fuerza creadora de una música y de una lengua en la que el ser de toda cosa resuena y habla. De ahí la sublime alegría con la cual los más elevados espíritus recuerdan a la Musa. El último de los grandes trágicos en el umbral de su vejez ha permitido que su coro cante (Eurip., *Heracl.*, 673 ss.):

"Nunca deseo concluir
Musas y Gracias estando unido
a la alianza más agradable;
jamás vivir lejos de las Musas,
estar siempre en el brillo de sus guirnaldas.
También el cantor, no obstante su vejez,
ensayó un pensamiento divino (Mnamosýnan)".

II

LOS HIJOS DE LAS MUSAS

Las Musas, como también las Ninfas, se llaman doncellas, lo que por cierto corresponde a sus esencias. Pero se conoce también respecto de sus hijos, no obstante haber estado dotados con dones maravillosos, que siempre han tenido un destino trágico. Esto vale en efecto para la totalidad de los hombres divinos. Sin embargo, lo trágico tiene un significado especial. Toda música humana, inclusive la más amorosa, está tomada a través de tonos de un conocimiento doloroso. En el hechizante trino de los pájaros, en el canto del ruiseñor, se escucha una queja inconsolable y como un eterno suspiro en el gorjeo de una golondrina. Las mismas Musas, cuando se dejan oír en el Olimpo, cantan, tal como se dice en el "Himno homérico a Apolo" (v. 150), ante la eterna bienaventuranza de los dioses acerca de todos los males de los hombres, los que deben sufrirlos bajo los inmortales dioses, ignorantes y desconcertados, incapaces de encontrar un remedio contra la muerte y un rechazo a la vejez.

Empero, los hijos de las diosas, cuya canción expresa el saber, son de corta duración, tal como dice el *Empédocles* de Hölderlin (III 154). "De estarse lejos en el tiempo, a través del espíritu hablado".

1. Lino

Así se explica de Lino, quien fue el primero en recibir toda clase de dones en el arte del canto y que llegó también a ser maestro en estas artes (Alcidamante, *Od.*, 25). Se dice que también fue maestro de Orfeo (de ese modo se suponía que era su propio hermano, cuando Eagro los entregó a su padre, Apol., I 14).[29] Su madre —según Hesíodo (frag. 192)— era la musa Urania: "Urania engendra a su muy querido hijo Lino al que todos los cantores y tañedores de cuerdas echan de menos en el convite y en los coros danzantes, llamando a Lino desde el comienzo hasta el final". Como padre de Lino se consideró por cierto en el Helicón (Paus. IX 29,6) a Anfimaro, hijo de Poseidón; aun cuando una vez se consideró a Hermes, el inventor de los tañedores de cuerdas (Dióg. Laerc., *Pr.* 4). Pero sin embargo siempre se tiene a Apolo como su progenitor; por cierto, podemos considerar que Apolo renace nuevamente en este ser humano del mismo modo como las divinidades griegas se tienen a menudo como dobles o como encarnaciones humanas, las que sufren un destino trágico. De su sobresaliente significación nos ilustra un informe (Pausan., IX 29,6) según el cual se le ofrecían anualmente en el Helicón sacrificios de muertes y se los ofrecían inclusive antes de la ofrenda destinada a las Musas.

[29] Existen varias leyendas sobre Lino, si bien todas tienen como núcleo hacer de él un cantor. La más conocida dice que Psámate, hija del rey de Argos, Crotopo, había tenido un hijo de Apolo. Otra habla de un Lino hijo de Anfímaro y de una Musa (generalmente Urania, aunque a veces Calíope o Terpsícore), que era un músico famoso y que pretendió rivalizar con Apolo en el arte del canto substituyendo las cuerdas de tripa de la lira por las de lino; por esta causa, el dios, encolerizado, le habría dado muerte.

Muchos lugares, muy antiguos de cultura musical, reclamaron su tenencia y sostuvieron poseer su sepultura. Su fin se explica de otro modo pero no obstante es una muerte violenta, la que lo arrebata en lo mejor de sus años y es celebrada por las Musas con triste canto. En Tebas, donde debe haber sido enterrado, se decía que ha enseñado al salvaje joven Heracles y que fue muerto a golpes por éste a causa de un arrebato (Pausan., IX 29,9). En Eubea se decía que allí el mismo Apolo debía haberle dado muerte (Dióg. Laer. *Pr.* 4; Plut. *De mus.* 3). En el Helicón vio Pausanias (IX 29,6) junto al camino hacia el bosquecillo de las Musas una imagen en piedra de Eufemo que era considerada nodriza de las Musas, y a continuación una imagen de Lino en un peñasco de la gruta donde le eran ofrecidas las ahora llamadas ofrendas de muertos. Y aquí escuchamos que Lino, cuya gloria en el arte de las Musas ha superado a todos los cantores, fue muerto por Apolo porque él en su arrogancia se había comparado con el dios. Los lamentos acerca de su muerte se extienden lejos, fuera de los límites de Grecia, al punto que ya Homero conoció la canción griega sobre los sufrimientos de Lino.

En modo extraño pero sin embargo muy conocido era explicado en Argos el mito de Lino. (Los testimonios fueron reunidos por Nilsson, *Fiestas griegas* 437; a propósito, Wilamowitz, *Informes de las sesiones berlinesas*, 1925, 231.) Aquí el cruel destino trágico encontró a Lino, entonces en tierna juventud; la desgracia con la que el dios vengó la muerte de su hijo alcanzó igualmente a los recién nacidos. La voz que no se refiere a Lino no puede pertenecer al arte del canto, puesto que él es el hijo de Apolo. Y aun cuando aquí su madre no es la Musa Urania, sino Psámate, la hija del rey Crotopo, así conocemos a esta Psámate antes que como hija del sabio Nereo, también como Ninfa de los mares, y el nombre del padre, el que brilla en la forma de Crotopo, recuerda a Croto, al hijo de la Musa de nombre Eufeme. También aquí nos encontramos en el ámbito de Apolo y de las Musas. En efecto, en primer lugar es evidente que Lino es un pequeño Apolo, un fiel retrato infantil del dios de los pastores, el que tañendo música apacienta los rebaños de Admeto y él fue honrado como *karneios (kárnos)*, como el dios carnero[30]. De

[30] *Karneia* eran las fiestas en honor de Apolo Carnio. Carnio era

ese modo Lino se crió entre rebaños de corderos y el día a él consagrado se llama "día del carnero". Sobre lo cual los versos de Calímaco indican (Pfeiffer, *Kallimachos* I 1949, pág. 36):

"Los corderos te fueron destinados como compañeros, los corderos juguetones, amado niño; para reposo, los corrales y las flores, para tu cama".

Calímaco ha explicado la saga argiva en el primer libro de sus *Aitia* (cfr. Pfeiffer, p. 35 ss.); y de su descripción dependen la mayoría de las veces las descripciones que le suceden.

Psámate, la hija del rey argivo Crotopo, llegó a ser madre de un pequeño niño de Apolo, quien lo confió a un pastor frente al temor de su padre terreno. El niño creció en el rebaño de corderos y un día fue destrozado por los perros del pastor. El lamento de su madre la traiciona ante el padre, quien la mata en un arrebato. Con lo cual, el irritado dios envía una venganza que arrebata a las madres los niños recién nacidos. Dejamos aparte las restantes derivaciones de la historia. Es de gran significado que este mito haya encontrado su expresión en reiteradas acciones cultuales. Se conocieron las tumbas de la madre y del hijo en cuya proximidad se elevaba una columna pétrea a Apolo Agyeo y un altar al Zeus que otorga las lluvias *(Hyétios)*. Mujeres y muchachos anualmente celebraban la memoria de ambos con cantos lastimeros. Los días de ese lamento se denominan "días de los corderos" *(heméraí Arneídes)* y del "homicidio de los perros" *(Kynophontis)*, porque pertenece a las costumbres de las fiestas de dolor en la que se mataba a todo perro que se hacía presente. También el mes en el que caía esta fiesta tenía el nombre de "mes de los corderos" *(Arneios)*.

Se ha visto muy clara y largamente que el mito está conectado con la aparición de la constelación del perro, cuya salida implica un nocivo calor solar. Al hijo del dios le son

---

el sobrenombre del dios entre los dorios del Peloponeso; igualmente el nombre de un mes de los lacedemonios, correspondiente al mes de agosto, durante el cual, por espacio de nueve días, se celebraban fiestas en honor del Apolo Carnio. (Cfr. el valor simbólico de nueve días y la relación de este número con el de las Musas.)

sagrados el cordero celeste, el astro de primavera y el astro rey. El niño Lino, el mismo criado en el rebaño de carneros, debe sucumbir al ardor demoníaco de la constelación del perro y su temprana muerte irrumpe con desgarrados cantos de lamento.

Lino es ya en Homero el nombre de la canción del destierro de los niños tempranamente arrebatados. Entre las muchas imágenes del escudo de Aquiles (*Il.* XVIII 570) está expuesta también una fiesta de vendimia, donde en medio de los racimos, un conjunto de muchachas y muchachos cantan a un chico para que salte la cuerda mientras ellos lo siguen con canciones y gritos. El canta al "hermoso Lino" una conocida canción popular, que todavía se canta durante la vendimia. Ya en la remota antigüedad (cfr. Arist. Biz., en *Athen.* XIV 619 C, con referencia al *Heracles* de Eurípides, 348) se tenía la opinión de que debía haber sido de un tono alegre. Sin embargo, el tono melancólico corresponde enteramente al arte de las canciones populares inclusive en las fiestas, las que según nuestro sentimiento debieron haber llamado a un estado de ánimo alegre. Inclusive, que la canción de Lino tenía un sonido triste, una queja mortecina (de igual modo inclusive en Píndaro, frag. 139). Así nos enteramos de que la canción de Lino era una dolorosa composición que durante tiempos antiguos había sido familiar no sólo a los griegos sino también a muchos otros pueblos mediterráneos. Heródoto (II 79) nombra de entre todos a los fenicios, a los de la isla de Chipre y especialmente a los egipcios, todos los cuales cantan a Lino aun cuando cada uno de esos pueblos lo hace bajo su propio nombre. Los egipcios —dice— en general no han tenido ninguna otra canción. Entre ellos se llamaba Maneros y éste debe de haber sido el nombre del hijo prematuramente muerto del primer faraón cuya muerte fue celebrada con canciones fúnebres. Pero sólo en Grecia se lo ha llamado el lamento de Lino; sería inútil buscar en este nombre una etimología semítica tal como continúan buscándola inclusive hasta hoy (Diehl, *Rhein. Mus.* 1940, pág. 89 y sigs.). Sin embargo, de todos aprendemos que la más antigua forma de Lino es propiamente de los griegos y que más tempranamente había sido evocada en tiempos prehelénicos, cuya suerte era objeto de una muy antigua y lasti-

mera canción, que en el mito griego había sido incluida en el ámbito de Apolo y de las Musas. Conocemos la más antigua de las canciones de la forma Lino, cuyo nombre con *ai* (" ¡ay!"), que se encuentra en la forma *aílinon*[31], se ha convertido universalmente en un grito de uso corriente; esa lamentable excitación expresa desde la desasosegada preocupación hasta la desgarradora miseria. Respecto de la cual, en los primeros coros del Agamenón de Esquilo, de terrible presentimiento, está dos veces repetido el estribillo *aílinon* en las estrofas, con el agregado de que lo bueno podría vencer. En Sófocles (*Ayax*, 628) alcanza a ser como una ruptura de violento alarido expresamente diferenciada de la suave melancolía de la canción del ruiseñor. También se la emplea en la forma plural *aílina* (así en Calímaco, *Him. Apol.* 20; Mosco III 1). Inclusive el adjetivo *aílinos* ha sido empleado en el sentido de "doloroso" (Eurip., *Helena*, 171, 1164 y en autores posteriores).

En Píndaro (frag. 139) se indica que la divina madre en la muerte de su hijo ha invocado con alta voz a Lino *(achétan Línon)*. Por lo tanto vemos que Lino es un nombre de persona y canción de lamento y a *Línon* se añadiría *aílinon*. Del mismo modo en que Lino fue construido como grito de dolor con el altamente dolorido *ai*, así hubo para los mismos inculpados ya en tiempos primitivos, la forma del nombre Oitolinos, el que utiliza Safo y con el que cantó igualmente a Adonis y a Oitolinos.

Una conocida teoría científica sostiene demostrar que la presentación de una forma divina se ha desarrollado —como se dice— en numerosas vertientes al principio secundarias respecto de una de las fiestas comúnmente alegres o de gritos dolorosos. Así debe interpretarse la figura de Lino. Un proceso semejante en ninguna parte ha sido comprobado ni como inverosímil, ni como verdadero. Por el contrario, es verosímil y fácilmente comprobable que los gritos rituales hayan encerrado el nombre del dios. Lino es, sin ninguna duda, una genuina forma mística cuya remota antigüedad hace más comprensible que su nombre se haya mostrado en una forma de canción y que haya sobrevivido en un llamado doloro-

[31] *ailinos-ou* es el canto fúnebre y el adjetivo *ailinos, os, on*, 'lamentable, deplorable'. La forma adverbial *ailina*, significa con voz lastimera.

so: el cantor apolíneo, el hijo de la Musa, al que se vuelve en todo el arte del canto, el que terminó tan tristemente, tal como respecto de él dice la canción a la que dio nombre.

2. *Orfeo*

De modo no menos cruel que Lino ha sido arrebatado Orfeo, el hijo de las Musas, quien ha llegado a ser para todos los tiempos símbolo de la competencia del canto.

Su hogar es la tierra de las Musas piérides en el Olimpo; su madre, la musa Calíope, a la que Hesíodo llama la más excelsa de las Musas. Como padre también se le designa Apolo, o como leemos en primera instancia en Píndaro, a Eagro. Del mismo modo como Píndaro habla de la omnipotencia de las Musas apolíneas (*Pít.* I 10), que frente a su manifestación el poderoso carnero dejaba caer sus armas y que entraba en dulce sueño, nos muestra una de las más hermosas pinturas de vasos del siglo V a.C. (reproducida por ejemplo por Scheffolf, pág. 59) a Orfeo cantando y tañendo su lira, su cabeza coronada de laureles elevada hacia la estrella, y, a causa de su canto, hechiza en torno de sí a hombres armados, contemplándolos en pacífico asombro o absorto en sí mismo, soñando con ojos cerrados. Pero no sólo los hombres, sino también la naturaleza toda escuchaba asombrada su melodía: las rocas, los ríos, los árboles y las fieras salvajes, los que pacíficos se inclinan a sus pies. El mismo corazón insensible del señor de la muerte se conmueve ante su melodía.

Del hombre de los milagros, de él Schiller dice:

> *"Porque un dios lo inspira, él llega a ser para el oyente un dios, puesto que él es la felicidad, tú puedes ser el bienaventurado";*

empero, en vida era perseguido por el canto y tuvo un fin espantoso.

Su adorada esposa Eurídice le fue arrebatada por la muerte y su quejoso canto, al que ni los mismos poderes de la os

uridad pudieron resistir, pudo, pues sólo la muerta le fue eñalada para desaparecer rápidamente para siempre y volver a umirlo en una soledad nostalgiosa. De su fin se cuenta sin mbargo que él había provocado la indignación de Dioniso causa de su apasionada honra a Apolo y al Sol. Cada mañaa se alzaba el cantor apolíneo en lo más alto del monte Pangeo al amanecer para saludar al astro del día como Apolo. Un día lo atacaron las mujeres enfurecidas del séquito de Dionio y lo despedazaron. Tuvo el mismo destino que Penteo, quien había despreciado a Dioniso, e inclusive como el mismo Dioniso quien, según la leyenda órfica, había sido despedazado por los Titanes. El dios pudo renacer, pero de Orfeo se cuenta que su cabeza, aun separada del cuerpo, continuaba cantando, y la lira, sonando del mismo modo como ntes, ejecutaba sus milagros. De ese modo su voz, inclusive n la muerte, no pudo extinguirse completamente. Y también allí adentro él estaba solo, de modo de atribuirle al hijo del dios el más alto conocimiento de las cosas divinas y humanas, como algo atribuible a otro cantor, sí, así, él fue saludado por sus honras divinas. El mismo Platón aclara que cerca de las cosas que no pueden ser captadas por la razón umana, así por ejemplo las historias del género de los dioes deberían ser enseñadas por él (*Timeo*, 40 B). Su recuerlo sobrevivió en una comunidad que lo honró como señor *ánax*, cfr. *Eurip. Hipól.*, 953) y salvador y por él se denominó "órfica". Sobre él, tal comunidad creyó poseer una eogonía y otros poemas. Así como sobresale la canción de as Musas, del mismo modo su canto vale como origen divino de las cosas y de la transfiguración en el reino divino. Respecto de él se recordaba especialmente que había desendido hasta las sombras y que, por lo tanto, tenía entones un conocimiento secreto de la salvación del alma humaa después de la muerte. Quienes fueron iniciados en sus nisterios, se separaban como "puros" del resto de la gente, levaban una vida recogida y esperaban ser elevados a una xistencia semejante a la de los dioses. En cuanto a la imaen del divino pastor, su figura ha sido grata al cristianismo primitivo.

BIBLIOTECA CENTRAL
U. N. A. M.

Debe recordarse también aquí a *Musaios*[32], a quien a menudo se nombra junto a Orfeo y ha sido señalado como su discípulo. El vale no como hijo de una Musa, sino que su nombre permite conocer en él el favorito y admirador de las Musas. En una figura de un vaso del siglo V a.C. (cf. Scheffold, pág. 61), lo vemos coronado de laureles, sosteniendo con la mano izquierda el juego de cuerdas y con la derecha el bastón y escuchando piadosamente a la musa Terpsícore, ubicado delante de ella, tañendo con sus dedos las cuerdas del arpa, mientras ella, frente a él, mira con su cabeza inclinada y con grandes ojos.

De Museo se dice, contrariamente a su cónyuge espiritual, que no sufre. Su madre era Selene, la diosa luna; su padre, Antífenos, hijo de Eumolpo, pertenecía a los héroes sacerdotales de Eleusis; de ese modo su recuerdo está firmemente relacionado con Eleusis y con Atenas. Se dice que él, al igual que Heracles, se había dejado consagrar y que había llegado a ser jefe en la congregación eleusina (Diod. IV 25,1). En Atenas debe haber cantado sobre la colina que yace junto a la Acrópolis, la que se llamaba Museo (ahora Philopappos), e inclusive allí debe haber sido enterrado (Pausan., I 25, 8). En Atenas, en la Pinacoteca, Pausanias (I 22,7) vio una imagen de él e indicó que tenía un poema en el cual él, como taumaturgo en el arte de Apolo Abaris, estaba presentado flotando a través del aire. Se escribió acerca de él una teogonía, poesía oracular y otras obras de las que, según Pausanias, ninguna opinión las consideraba genuinas, salvo para el grupo sacerdotal ático del poético himno a (la eleusina) Deméter de Licónides.

[32] En griego *Mousaios*, traducido como Museo, conserva la raíz de *Mousa* 'musa, música, canto'.

3. *Támiris*

Un descendiente de Apolo y amigo de las Musas fue también Támiris[33] a quien Homero consideró tracio. Su infortunio, empero, fue que él se ensoberbeció delante de las Musas, por lo cual perdió la vista y el arte del canto.

Su padre era Filamón, hijo de Apolo y de la hermosa Filonis, un conocido cantor y tañedor de lira, famoso entre los más importantes vencedores del agón délfico (Paus. X 7,21). Allí, en Delfos, debe haber formado primero sus coros (Plut., *de mus.*, 3). Venció en la argiva Lerna como fundador de aquellos misterios de Deméter (Paus. II 37,2). También en Eleusis se tenía noticia de él: Eumolpo se llamaba al hijo de Filamón (Teócr. XXIV 110). Junto con Orfeo tomó parte de la expedición de los argonautas (cfr. Robert, *Sagas heroicas*, 416, 4). El debe haber sido de extraordinaria belleza y por eso ganó el amor de la ninfa Argíope, oriunda del Peloponeso; ésta dio a luz a Támiris, cuyas belleza y arte musical fueron igualmente recordadas del mismo modo que su arrogancia musical debió ser como una amenaza que debía tenerse en cuenta. Una vez (Schol. Eur., *Rhes.*, 347) se nombra a la Musa Melpómene como su madre.

Acerca de su desdichada querella con las Musas nos habla la *Ilíada* (II 592): en el Peloponeso dorio, que se consideraba bajo la zona de dominio subordinada a Néstor, las Musas deben haber privado al tracio Támiris del arte del canto; de igual modo hizo ostentación que también podía vencer a las Musas; ellas, entonces, lo castigaron con la ceguera y lo privaron del canto divino y del arte de tañer cuerdas. De ese modo Homero, según su explicación sobre Támiris, narra que fue

[33] Su nombre aparece también con la variante Támiras.

castigado cruelmente por su arrogancia, sin que hubiera llegado a tener lugar una competencia en el canto entre él y las Musas. A través de algunos de entre los antiguos (así Eur., *Rhes.*, 921 ss.; Plut., *de mus.*, 3) se testimonia que él —pues su arrogancia debe haber sido difundida— había exigido, en caso de obtener la victoria, que cada una de las diosas debería entregársele (Apol., I 17), o al menos (tal como se dice en un escolio de la *Ilíada*) que una de ellas debía casarse con él. El río mesenio Balira[34] (en Dorio[35]) debe haber recibido su nombre por la pérdida de su lira (Paus., IV 33,3). También en el averno, la cólera de los dioses perdió a Támiris. En la antigua epopeya *Minyas* se lo nombraba en el Hades entre los penitentes (Paus., IX 5,9) y Polignoto nos lo presenta en su pintura del averno como a un ciego con su lira quebrada (Paus., X 30,8; semejante a una estatua que Pausanias había visto en el Helicón, IX 30, 2). El joven Sófocles, en su tragedia *Thamyras*, debe haber llevado a la escena su lucha con las Musas y él mismo debe haber representado el papel principal y haber tocado la lira (*Ath.*, p. 20 F; *Biografía*, 5).

De imágenes de vasos del siglo V a.C., de las que no puede decirse con seguridad si nos remiten —y hasta qué punto— a las tragedias de Sófocles, vemos a Támiris en lujosa vestimenta tracia sentado, tañendo música, mientras su madre Argíope, una anciana venerable, lo corona; tras él están de pie dos Musas y, entregadas, escuchan su canto (cfr. Scheffold, pág. 58 y sigs.). La imagen de otro vaso nos testimonia vivamente el trágico desenlace (*Journ. Hell. Stud.*, 25, 1905, cuadro I): el cantor, perdiendo la vista, inclina su cabeza y eleva la mano derecha espantada que deja caer la lira y delante de él, en desesperación, su anciana madre se arranca los cabellos, mientras del otro lado una Musa está allí, de pie, en altiva serenidad, con el instrumento de cuerdas en su mano inclinada. Que él una vez fue amigo de las Musas lo muestra la antigua imagen de un vaso (*Röm, Mitteil.* III, 1888, cuadro 9). Aquí Támiris ejecuta música en el ámbito de las Musas y de Apolo; una de las Musas le entrega un collar de per

[34] En griego *Balýra* y *lýra*, respectivamente; el prefijo *ba*, es explicado por la raíz del verbo *bállo*, 'lanzar'.

[35] Dorio, lugar del castigo, ubicado cerca de Pilos.

las, mientras la presencia de Afrodita y de su cortejo femenino que juega con Eros recuerda que él había pedido, según la leyenda, el amor de las Musas.

La saga lo ha asociado también con Jacinto, a quien una vez se ha señalado como hijo de la Musa Clío (Apol., I 16) y del que un conocido mito narra que él como favorito de Apolo llegó a ser muerto por el mismo dios a causa de una desafortunada caída. El, para quien se había determinado un destino tan triste, debe haber amado primero a un hermoso muchacho (Apol. I 16).

Del otro lado del mito de la *República* platónica (620 A), el alma de Támiris elige para su reencarnación la vida de un ruiseñor.

4. *Reso*

Finalmente, vinculado con esto, se recuerda que algunos hijos de las Musas no fueron conocidos por el canto, sino por la apariencia de un fulgor de cuento maravilloso cuyo destino era desaparecer rápidamente, luego de un corto alumbrar. Este es el trágico destino del rey Reso de quien tenemos noticias por dos poemas, conocidos por el décimo libro de la *Ilíada* y por la tragedia euripídea del mismo nombre.

Se hablaba de él en Troya, donde —según una tradición unánime— debe haber encontrado la muerte; un río llevaba su nombre (*Ilíada*, XII 20; cfr. Hesíodo, *Teog.*, 340), en las proximidades de Bitinia, próximo a la costa asiática de Proponto, junto a los montes Argantonios. También allí (según Plinio, *Hist. Nat.*, VI 4), un río fue llamado Reso. Se esposa Argantone era la Ninfa del mismo nombre de la montaña. Sin embargo, la mayoría de las veces se tuvo noticia de él del lado europeo, en Tracia y en Macedonia, y sólo pudo imponerse a través de un prejuicio moderno, que la saga sobre él sea única y originariamente familiar a Troya. Siempre se lo designa tracio y rey tracio (*Ilíada*, X 434 s.; Hipon., frag. 41 y sigs.). Allí también se conocen los nombres de sus padres. Como su padre, se tuvo al dios-río Estrimón (así en Píndaro, fr. 277 Bow., etc.). Aun cuando él en la *Ilíada* (X 435), por el contrario, se denomina Eyoneo, lo cual no significa una gran diferencia, pues junto a la desembocadura del Estrimón se encuentra la vieja localidad con el nombre de Eión. Hiponacte (frag. 41) lo denomina "rey de los eiones", también del linaje tracio junto al curso del Hebros, en cuya desembocadura se encuentra la ciudad de Ainos. De igual modo, inclusive, el tracio dios-río Hebros es considerado su padre (Servio, Verg. *Aen.*, I 469). Su madre, empero, es siempre la Musa. En la tra-

gedia no se le asigna ningún nombre individual; en Píndaro se la llama Euterpe, en cambio en la hipótesis de Aristófanes de Bizancio sobre la tragedia *Reso*, era Terpsícore; en otros, Calíope o Clío (Apol., I 18; Sch. Eur., *Rhes.*, 346). En el monte tracio Ródope se hablaba de milagros, inclusive en siglos posteriores a los que él había efectuado. Todavía él debe cazar allí. Y así como se decía de Orfeo, que las fieras salvajes seguían el sonido de su lira, también se creía que las fieras de los bosques montañeses iban de a dos o de a tres hacia su propio altar para ofrecerle sacrificios (Filóstr., *Her.*, II 8). A causa de los ruegos de su divina madre fue liberado del reino de los muertos y vivió, tal como lo predice la Musa en el *Rheso* euripídeo, oculto en lo más alto de los montes Pangeos, donde en otro tiempo moró otro hijo de las Musas, el profeta báquico Orfeo, como "un dios venerable por su conocimiento". Esto es indudable de acuerdo con un antiguo culto a Reso, cuya sapiencia, como por cierto lo indican las palabras finales, se había difundido no muy lejos. Por eso puede explicarse como verosímil cuando se informa que por mandato de un oráculo los atenienses trajeron desde Troya los huesos de Reso para la fundación de Anfípolis en el año 437 y que los sepultaron junto a Estrimón y que él, en Anfípolis, alcanzó el rango de héroe, y que por otra parte su madre, en una colina vecina, llegó a tener un altar (*Pol.*, VI 53; Schol. Eur. *Rhes.*, 346). De modo contrario, en cambio, existe el testimonio sin importancia de Cicerón (*De nat. deorum*, III 45), según el cual Orfeo y Reso en ninguna parte fueron objeto de un culto.

Dice la Musa (*Rhes.* 970) que él sobrevivirá sobre la tierra en cuyas profundidades haya plata *(en antrois tes hypargýtou chthonós)*. Esta palabra es de un significado decisivo. Es una tierra dorada y argéntea la que sueña sobre Reso. Llena de minas de oro, dice Estrabón (331, 34), la comarca se encuentra en los alrededores de Filipo, cerca de Pangaion; ésta es elogiada por sus minas de oro y plata, y donde uno encuentra el arar, a ambos lados de la tierra, desde Estrimón hasta Painoia, trozos de oro entre montículos de tierra. Inclusive son conocidas las búsquedas de oro en las montañas de Anfípolis, junto a Estrimón, de las que el historiador Tucídides obutvo beneficios (cfr. IV 105 y las biografías). Según Heró-

doto (VI 47), ya los fenicios habían explotado minas de oro en las inmediaciones de Tasos. Aquí también se cuenta acerca del extraño rey Reso, respecto de quien todas las cosas en torno de él son de oro y de plata. Así se presenta él en la descripción de la *Ilíada* (X 436 y ss.), con sus muy hermosos y muy blancos caballos, los que resplandecían cándidos como la nieve y rápidos como el viento; el carruaje, de oro y plata; las armas, doradas, un milagro digno de verse, como sólo los inmortales pueden usar. Y así el mensajero en la tragedia de Reso (301): a él lo he visto como un dios parado en su carro, de oro eran los aparejos sobre el pescuezo del animal, los que brillaban más blancos que la nieve, y en sus espaldas resplandecía el oro engarzado en el hierro forjado de su escudo; los caballos tenían en la frente una diadema de bronce con muchas campanillas cuyo tintineo imponía temor. Y donde siempre se dice en esta tragedia respecto de él que es llamado el armado de oro, puesto que agita su escudo de oro (340, 370, 383).

A esta forma de cuento pertenece el amor romántico sobre el cual habla la saga popular (Part. 36). La historia se desarrolla en la ciudad de Quíos, en los montes Argantonios, donde en otro tiempo el hermoso Hilas debe haber sido arrebatado junto al agua surgiente de las Ninfas. Allí una tímida muchacha de nombre Argantone iba de caza con muchos perros y como la reputación de su hermosura había alcanzado a Reso, él resolvió buscarla y ganar su amor. Le dijo que también se abstenía del trato con seres humanos y que quería ser su fiel compañero de caza. Ella consintió y él no se apartó jamás de su lado hasta que ella fue presa de una pasión tan violenta por él que se dio en su amor y llegó a ser su esposa. Como entonces estalló la guerra troyana y los troyanos quisieron tenerlo como compañero en la contienda, ella lo retuvo largo tiempo; mientras ella lo amó, lo alertó bien respecto de lo que podía sucederle. Pero Reso no quiso soportar los reproches ni la injuria de los apremiados compañeros. Marchó hacia Troya y cayó en la lucha a manos de Diomedes junto al río que de él tomó su nombre. Cuando Argantone llegó a saberlo, se dirigió nuevamente al lugar de su encuentro amoroso donde ella, errando siempre, lo llamaba por su nombre hasta que se desvaneció de tanto dolor.

Una auténtica novela de amor bajo la cual, por cierto, se distingue claramente el mito genuino. A él, la más alta poesía —como ocurre a menudo— lo ha exaltado más fielmente que la leyenda popular en la que la ciencia nueva creyó encontrar el fundamento de una significación preconcebida. También en la *Ilíada* Reso encontró la muerte delante de Troya; desde allí, antes, una mujer enamorada le previno de la consecuente tragedia y no quiso dejarlo marchar porque ella había intuido la desgracia (900, 934). Pero aquí está la divina madre, la Musa. Y él no cayó en la lucha sino en un sueño, e inclusive pudo dar pruebas de su heroísmo. Al principio, en el último año de la guerra de Troya llegó con su ejército como aliado para ayudar como milagroso salvador quien, con un golpe, pudo determinar la guerra en favor de los troyanos. Fulguró como un dios (*Res.* 386), fulguró a causa del brillo de sus armas de oro y ningún enemigo pudo oponérsele (*Res.* 375, 461). Su mirada descubierta debió infundirle pavor (*Res.* 335). El pudo vanagloriarse de que un solo día le era suficiente para aniquilar a los griegos (*Res.* 447). Y en efecto, esto lo conoce la diosa Atenea (*Res.* 600), aunque él sobreviva sólo en la noche de su llegada, no habrá ningún Aquiles ni ningún Ayax que pueda salvar de la ruina al campamento griego. Sin embargo, la ciega certeza de la monstruosa victoria se supone que fue su último pensamiento. Con él entró en un sueño del que no despertó nunca más. Diomedes, quien con Odiseo fue llevado durante la noche para reconocerlo, atacó por sorpresa su ejército desprevenido y mató al rey mientras dormía. El respiró con dificultad y entonces lo visitó un sueño terrible (*Il.*, X 469).

En la tragedia escuchamos las quejas de las madres a las que les han robado su amado hijo y al mismo tiempo el rumor que él, semejante a un dios, hizo revivir en los montes Pangaion. Así se cerró el círculo de esta vida. Entonces en el Pangaion, en la comarca con tierra colmada de oro (*chrysóbolos*, *Res.*, 921), las madres lo recibieron del divino Estrimón, "al cual en otro tiempo la Musa del canto bañó con sus aguas en su regazo virginal" (351). Allí fue bañado con el preciado cuidado de las Ninfas de los manantiales (929); él se preocupó entonces por el amor de las divinas mujeres y debió verlas desaparecer como la imagen de un sueño. Y, en efecto, su aparición, su esencia y su destino se parecieron

completamente a la imagen de un sueño. Cuando otros hijos de las Musas debieron cautivar al mundo con su canto, así debemos mencionar a Reso como *el sueño dorado* de la Musa.

III

LAS MUSAS CON OTROS DIOSES

Las Musas, las hijas de Zeus padre del mundo y manifestantes de su espíritu, están también íntimamente emparentadas con los grandes hijos de Zeus, con Apolo, Hermes, Dioniso y Heracles.

El vínculo con *Apolo* se evidencia claramente en el conocido sobrenombre del dios como "conductor de las Musas" *(Mousegétes)*, que en la literatura está ya señalado en Safo (en *Him. or.* III 3) y en Píndaro (frag.. 241 Bow.). Así, pues, el viejo Eumelo pudo designarlas como sus hijas.

Ellas se manifestaron a Apolo ya en la *Ilíada* con la misma evidencia, tal como aparece en tiempos posteriores en la poesía y en el cultivo de las artes. Al final del libro I ellas cantan en el banquete de los dioses en el Olimpo, y Apolo juega con la lira. Tan pronto como Apolo brilla en el Olimpo, se dice en el "Himno homérico" (189), las Musas comienzan su canto. Así el dios se presentó en el escudo de Heracles —según el poema hesiódico (202)— con las Musas que cantaban. Hesíodo, en la *Teogonía* (94), nos dice que de las Musas y Apolo descienden los cantores y tañedores de cuerdas. En un poema de Simónides, perdido para nosotros —según Himerio (*or.* XVI 7)—, estaba descripto cómo las Musas siempre entusiastas del canto, tan pronto como alcanzaban a divisar a su maestro Apolo, lograban desarrollar sus voces con más armonía. Respecto de esta correspondencia, podrían mencionarse muchos otros testimonios. También tempranamente el cultivo de las artes se ha ocupado de este tema. Así se vio en las arcas de Kypselos cantar a las Musas bajo la conducción de Apolo, y a propósito de ello existió un epigrama: *Latoídas toutos tách'ánax hekaergos Apollon, Mousai d'amph'auton, thapíeis chorós, haisi katárchei* (Pausan. V 18,4).

Naturalmente, también *Hermes*, el conductor de las Ninfas —hermano de Apolo—, se encuentra próximo a las Musas. Tal como explica el "Himno homérico", él debe haber inventado la lira y habérsela obsequiado a Apolo. De él, el tebano Anfión también debe haber recibido el instrumento de cuerdas, con el cual él mismo animaba las piedras para construir con su movimiento los muros (Apolod., III 43; Pausan. IX 5, 8; Hor., *carm.* III 11, 1). Inclusive, también se le atribuye la invención de la siringa (Hom., *Him.* 512; Apol. *od.* III 115). Y una vez se dijo que el conocido cantor Lino había sido su hijo tenido con la Musa Urania.

De ese modo, encontramos al dios emparentado también con las Musas en el culto. En Megalópolis había un antiguo altar común para Apolo, Hermes y las Musas (Paus., VIII 32, 2).

De especial significado es que las Musas también aparecen en la órbita de *Dioniso*. Este dios de embriagante música pudo ser llamado en muchas ocasiones *Musagetes*[36], al igual que Apolo. Las mujeres tañedoras de flauta de su séquito, en el coro de la Antígona (965) de Sófocles, se llaman "Musas amantes de la flauta". Así, pues, antes de la invención de la lira, las Musas primero deben haber soplado la flauta ("Himno a Hermes", 450); inclusive en Trözen había un altar para las Musas llamadas "ardálidas" a causa de Ardalos, el hijo de Hefesto, el inventor de la flauta (Paus. II 31,3). Sin embargo, así como en tiempos antiguos se pensó como muy íntimo el vínculo de las Musas con Dioniso, el culto los muestra bien separados, según los escasos testimonios que poseemos. En el beocio Queroneo, donde, en la fiesta de Agrionie, el mito del trágico destino del dios se ha escindido para manifestarse en una acción cultual, las mujeres buscaron al Dioniso que huía y finalmente manifestaron que él huía de las Musas y que allí se había ocultado (Plut., *symp.* 8, *praef.*).

Sin embargo, de todo esto no se deduce que las Musas, como últimamente se ha afirmado, hayan estado en el origen tan próximas de Dioniso como de Apolo. Respecto de lo cual, vuelve a contradecirse ya el nombre de su madre Nemosine, al cual, al igual que al suyo propio, ella, como diosa del

36 'El que conduce a las Musas'.

pensamiento, coloca junto al dios de la sabiduría. Así, pues, también en ambos tímpanos del templo délfico a Apolo, por un lado Apolo con las Musas y por el otro Dioniso con las tíades, han estado uno frente al otro. Sin embargo, a partir de la tragedia nacida del culto dionisíaco, lo más elevado que se ha alcanzado en el arte de las Musas ha sido el indisoluble vínculo de Dioniso con las mismas. Como genuino hijo de Zeus, también Heracles fue tenido como amigo de las Musas y no en primer lugar por esto, sino porque él jugaba un papel destacable en el gimnasio bajo los dioses de educación juvenil. Inclusive hoy, una imagen negra de la figura de un ánfora nos lo muestra ejecutando música como Apolo (cfr. para éste y para el siguiente, Furtwängler en *Roschers Lexicon*, I 2190; Gruppe, en la *Realencyclopädie*, Suppl. III 1101). También él a veces es llamado *Musagetes*. En la Mesene del Peloponeso, Pausanias (IV 31, 10) vio en el templo de Hefesto una imagen de Apolo, de las Musas y de Heracles. En Atenas, en la Academia, se elevaban altares a las Musas, a Hermes, a Atenea y a Heracles (Paus. I 30,2). En la isla de Teos una ley concerniente a la educación musical disponía que las multas por contravenciones debían corresponder una mitad para la ciudad y la otra, por cierto, para los altares de Hermes, Heracles y de las Musas (Dittenb. Syll^2., 523,57). En Quíos, una inscripción indica los nombres de los jóvenes que habían vencido en las competiciones musicales y deportivas de sus gimnasios y que habían ofrendado sus victorias a "las Musas y a Heracles" (Dittenb., 524, 6). En cuanto a Roma, Plutarco (*Quaest. Rom.*, 59) refiere un altar común de Heracles y de las Musas. Una particular expresión ha encontrado esta alianza en la denominación de "Heracles de las Musas" (*Heracles Mouson*) que está documentada en testimonios arretinos. La misma llegó a ser famosa a través de un templo romano. El sutilmente formado y al mismo tiempo activo literato M. Fulvius Nobilior, quien se dejó conducir a la pradera etólica por el poeta Enio, trajo de allí —según la transmisión de Ambrakia— las conocidas imágenes de las Musas que encontró en la instalación del templo de Heracles Musarum fundado por él (de Hércules y de las Musas, dice Servio, Virg., *Aen.*, I 8). Precisamente allí debe haber colocado el supuesto templete en piedra dedicado a las Musas, traído por Numa, al que había revelado un relám-

pago y el que había sido encontrado muy próximo a la entrada del templo del Honor y la Virtud (Ser., *ad loc.*). Eumenio (*Paneg.*, ed. Bähr., pág. 121) observa por ello que en Grecia llegó a conocerse a Heracles como *Musagetes* y que por esa causa las nueve Musas fueron puestas por Ambrakia bajo la protección de Hércules Musarum. Y que probablemente también se encontró en la misma Roma un altar griego, *Heracles Mousagétes* (CIG. 5987).

De entre las divinidades femeninas, las *Cárites*[37] son las que están más próximas a las Musas; las diosas de la graciosa benevolencia y de la satisfacción en la naturaleza y en el amor de los hombres. Todo lo que es hermoso, imponente y espiritual ha tomado de ellas su magnificencia (cfr. Pínd., *Ol.* XIV 3 ss.). Del mismo modo, el canto les recuerda su encanto y su grandeza (Pínd., *Nem.* X 1; *Pít.*, XXXIX y otr.). Las Gracias representan directamente el papel de las Musas, cuando la antigua imagen de Apolo en Delos, que tomó el arco con una de sus manos, con la otra atrapó a las tres Gracias, una de las cuales sostiene la lira; la segunda, la flauta, y la tercera, la siringa. De ahí que Píndaro, con gusto, enlace sus nombres con los de las Musas (*Nem.* IV 1; final de la IX). Al comienzo del conjunto de las *Elegías* de Teognis, son invocados Apolo y Artemis, las Musas y las Gracias, ellos, quienes en el antiguo templo de Cadmo "cantaron la hermosa palabra: 'lo que es hermoso es adorable, o bien, lo que no es hermoso, no es adorable'; esta palabra procede de una boca inmortal". O bien, ya en el "Himno homérico a Artemis" (XXVII 15) se describía cómo la diosa, después que ella se regocijó con la caza, va a Delfos hacia su hermano Apolo para dirigir allí al hermoso coro de las Musas y las Gracias. Según Hesíodo (*Teog.*, 64), las Gracias habitan en el Olimpo como inmediatas vecinas de las Musas. "¡Venid ahora, tiernas Gracias y atrayentes Musas!", exclama Safo (frag. 90). También en su vejez Eurípides desea, tal como él le permite cantar al coro en el *Heracles* (673), "que no dejen de unirse, Gracias y Musas, en la más amorosa alianza".

También las cantoras medio fantasmales, tales como las

[37] 'Las Gracias', nombre latino de las *Chárites*, divinidades de la belleza y tal vez, en su origen, potencias de la vegetación. Habitan en el Olimpo con las Musas con las que, a veces, forman coros.

Sirenas[38] que se acercan a la muerte y que la traen, "las que cantan las melodías de los Infiernos" (Sóf., frag. 777), están emparentadas con las Musas. Tal como cuenta Homero, ellas habitan en el mar y su canto hechiza a quien se conduce con semejante fuerza al punto que, quien no ha respetado los huesos mortales acumulados alrededor de ellas, pierde su hogar y su vida y cae en el destino que estos monstruos le han preparado. Por eso, según el consejo de Circe, Odiseo debe obturar a sus compañeros los oídos con cera mientras él, atado al mástil, escucha la maravillosa canción y sus apasionados ruegos por desatarlos para que sus sordos oídos encuentren felicidad. Así es dominado el poder de esa melodía (*Od.*, XII 38 y ss. y 158 ss.). Las voces "melifluas" de las Sirenas expresan también un conocimiento, tal como precisamente lo dicen las Musas en su alocución a Hesíodo: "Nosotras conocemos", también así dicen las Sirenas a Odiseo: "Todavía aquí nadie se ha conducido con una nave que no haya escuchado encantado y se haya alejado con un conocimiento más rico; pues nosotras conocemos todas las cosas, las que ocurrieron entre griegos y troyanos según deseo de los dioses; nosotras conocemos todas las cosas que ocurren en la otra tierra".

Pero no siempre las Sirenas parecen tan desgraciadas y peligrosas; muchas veces se las coloca junto a las Musas como cantoras y maestras de los poetas. "La Musa suena, la Sirena de voz clara", expresa Alcmán en la canción de uno de sus coros (frag. 10). En una de las canciones de las muchachas, él elogia grandemente a la corifea cuando ella también podría llegar a ser famosa "no como conocedora del canto como las Sirenas —puesto que ellas son diosas—" (frag. I 97). De ese modo fueron estimadas como hijas de una Musa y del dios-río Aquelao (Apol, I 18, Epit. VII 18; Apol. Rod., IV 895; Schol. *Il.*, X 435). Se cuenta también respecto de aquellas que cantaron con las Musas en una competencia y para ser más preciso en la de la beocia Queronea (Paus. IX 34,3). Allí se elevaba en el templo de Hera una antigua imagen de

[38] Las Sirenas son genios marinos, mitad mujer, mitad pez. Ya pasan por ser hijas de la Musa Melpómene y del dios-río Aquelao; ya de Aquelao y Estérope. Algunos le atribuyen como madre a Terpsícore, o bien al dios marino Forcis. Libanio cuenta que habían nacido de la sangre de Aquelao cuando éste fue herido por Heracles.

la diosa, obra de Pythodoros, la que de una mano conducía a las Sirenas. Hera, así se dice, había dispuesto que las Sirenas compitieran con las Musas y que éstas, victoriosas, deben haberse tejido las coronas con las plumas que arrancaron de las Sirenas. Una vez (Steph. Byz., *Aptera*) esta historia fue llevada a la crética Aptera, de allí debió haber tomado su nombre. La leyenda también está representada en el arte de los retratos y tal como es sabido, las Musas llevan de vez en cuando plumas en la frente.

De modo análogo se nos informa también respecto de las *Piérides* (o Ematides), las que se conocen por medio de sus nombres como parientas de las Musas. Ellas, a causa de su derrota, deben haber sido transformadas en Urracas (Nicandro en Ant., Libr., IX; Ov., *Metam.*, V 300 s).

De una naturaleza semejante a la de las Sirenas que conducen a la muerte, es la tebana *Esfinge;* se dice que ella había recibido su conocido acertijo de las Musas (Apol, III 52).

A los hechizos de la música pertenece también el suave sueño, el divino *Hipnos*[39], que transforma todas las intranquilidades y combates en una bienaventurada sonrisa. La maravillosa oda *Pítica I* de Píndaro, la que comienza con la alocución a la "divina lira, orgullo de Apolo y de las Musas de cautivante encanto", dice respecto de su melodía en el Olimpo que también apaga el rayo flamígero, el águila del cetro de Zeus cierra los ojos y se duerme, y el mismo Ares[40], el poderoso, deja caer sus mortíferas armas y se sumerge en dulce sueño. El "Himno homérico a Hermes" (449) explica sobre el asombro de Apolo acerca del instrumento de cuerdas inventado por su hermano Hermes. "Verdaderamente —exclamó— aquí están tres cosas reunidas: jovialidad, amor y sueño placentero". Así fueron ofrecidos juntos al dios Hipno y a las Musas, tal como Pausanias (II 31, 3) nos informa

[39] *Hipnos* (forma española Hipno) es la personificación del Sueño. Es hijo de la Noche y del Erebo y, por lo tanto, hermano gemelo de *Tánato*, 'la Muerte'. Apenas ha pasado de la fase de la pura abstracción. Si bien Homero lo representa viviendo en Lemnos, la versión clásica es la virgiliana (*En.*, VI 278), que lo ubica en los Infiernos.

[40] Dios de la guerra; más tarde identificado con el itálico Marte. En tanto que hijo de Zeus y Hera, pertenece a la segunda generación de las llamadas deidades olímpicas.

a propósito de Trözen, donde próximo al *Museion* había un antiguo altar procedente de Ardelaes, perteneciente al dios Hipno y a las Musas, porque se decía que el dios del sueño amaba particularmente a estas diosas.

Para concluir, con relación a estas uniones se observan también animales favoritos.

El canto de las *cigarras* para los griegos ha fulgurado desde siempre como algo maravilloso. Se supo que sólo lo canta el macho (Plin., *Nat. hist.*, II 92; Ael., *Nat. an.*, I 20, quien sugiere como muy hermoso que la hembra calla "como una joven avergonzada"). Ya la *Ilíada* habla de su sonido "tierno como el lirio" (III 151). La misma palabra emplea Hesíodo (*Teog.*, 42) para el sonido de las Musas (cfr. también Hesíodo, *Erga* 582; *Aspis*, 395; Safo, frag. 89). También despierta admiración su modo de amar. Ellas debieron alimentarse de gotas de rocío (Hesíodo, *Asp.*, 395; Virg., *Egl.* V, 77; Leonidas, *Anth. Palat.*, VI 120; Plin., *Nat. Hist.* II 93; Aelian. *Nat. an.*, I 20). De ese modo la cigarra, en su presencia muy viviente, era un animal mítico. Su arte fue tenido como muy antiguo y nacido de la tierra, porque los atenienses más antiguos llevaban para indicar que eran autóctonos una cigarra de oro como broche de cabello (Tuc. I 61). El muy antiguo Tithonos, uno de los más hermosos de todos los hombres, a quien su esposa Eos pudo hacerlo inmortal; sin embargo, como desgraciadamente no pudo darle la eterna juventud, finalmente debió ser transformado en una cigarra. Como cantoras, las cigarras eran las favoritas de las Musas (Leon., *ap. loc.*; Poseidipp. allí mismo, XII 98). "Profetas de las Musas", las llama Sócrates en el *Fedro* de Platón (262 D). A través de su canto característico él se sintió hechizado e inspiró su desacostumbrada elocuencia. La conversación tiene lugar al aire libre, en un cálido mediodía, y Sócrates se encuentra en buen estado de ánimo como para explicar al joven Fedro una historia semejante. Nosotros debimos avergonzarnos delante de las cigarras que cantan sobre nuestras cabezas, puesto que nos dormimos al calor de ese mediodía en lugar de continuar nuestra conversación.

"Sin embargo, cuando ellas perciben que nosotros hablamos junto a ellas al igual que junto a las Sirenas, sin arruinar su encanto, concluyen; de ese modo pudieron maravillarnos mejor y obsequiarnos con lo que ellas entregan de divino a los hombres. Y ante la pregunta de Fedro respecto de qué cosa sería eso, él explica la maravillosa historia de las cigarras. Ellas, antiguamente, vivieron como hombres en el viejo tiempo antes del nacimiento de las Musas y al igual que éstas se presentaron e inspiraron su canto, transportadas de ese modo delante de tanta maravilla, a tal punto que por tanto cantar no pensaron más ni en el alimento ni en la bebida y sin que nadie lo advirtiera, allí murieron. De ellos desciende ahora el género de las cigarras que fuera agraciado por las Musas a no tener necesidad de ningún alimento sino que, sin comer y sin beber, cantan desde el nacimiento hasta la muerte y después de esto van hasta las Musas y les informan respecto de quién en la tierra las honra y a cuál de aquéllas le otorga su honra. A Terpsícore se ofrecen aquellos que en coro le han rendido homenaje y preferentemente a ella se encomiendan; a Erato, a aquella que ha sido elevada en el espíritu del amor y así a las otras; nunca hacia el arte de la manifestación de la honra; sin embargo, Calíope, la más celebrada, y Urania, la que viene después de ella, les comunican la filosofía viviente y la Música de las diosas que han sido honradas, quienes, la mayoría de las veces, están más inclinadas a los pensamientos divinos y humanos y a las palabras y de ese modo dejan sonar las voces más hermosas.

Famosa hasta en los tiempos más remotos es la historia del citarista Eunemos, en Delfos, a quien una cigarra, en reemplazo de una cuerda que había saltado de su instrumento, lo ayudó cantando (Estr. VI 260, según *Timeo*; Clem, Alex., *Protr.* al comienzo; Anthol. Pal. IX 584).

Un hermoso epigrama de Meleagro en la *Antología* (VII 195) se dirige a las parientas *langostas* como Musas de los campos, las nombra como apaciguadoras del deseo, consuelo del sueño, "imitando la lira con su ala que produce música"[41] y ruega a ellas que le entonen algo de amor "acompasando

[41] Cfr. *ad hoc* dicha imagen en el poema "Sainte" de Steph. Mallarmé, vv. 10/11.

con los pies las rítmicas alas". Una clase se llama "profetisa" (*mántis*, Teócr. X 18 con escol.; el nombre *mántis*[42] ha existido ya en la terminología científica).

Podría ponerse aquí de relieve que ejecutar la música de estas criaturas es realmente un milagro. Las más modernas investigaciones enseñan que ellas no sólo pueden producir sus tonos de un modo propio que puede ser tenido como hereditario, sino, cuando se les nombra las posibilidades vivientes, de algún modo imaginario ejecutan su canto por el que ellas han llegado a brillar en el mundo.

También las *abejas*, en las que —como dice Aristóteles (*De gen. an.*, III 10, 761a)— inhabita algo "divino", han sido tenidas como parientas de las Musas y con derecho —dice Varrón (*De re rust.*, III 16,7)—, porque ellas, cuando el enjambre se ha desvanecido, con sonido de címbalos y con estrépito palmoteante se vuelven a reunir y a buscar (así también Aelian, *Nat. an.*, V 12). Según Filóstrato (*Imag.* II, p. 413 K), en un viaje a Jonia, los atenienses deben haber sido conducidos por las Musas en forma de abejas. "Abejas de la Musa" llama el joven a las muchachas de Aristófanes (*Asambl.*, 973). Es conocida la leyenda de quienes llegaron a ser poetas que, estando en la cuna, sobre sus labios han volado abejas[43].

También de otros animales, tales como delfines y cisnes (*Mousáon órnithes*, Calím., *Him.*, Del. 252), fue elogiada su naturaleza musical, sin necesidad —empero— de que fueran puestos en relación con las Musas, como los ejemplos conocidos.

[42] *Mántis* (masc., fem.) 'adivino, augur'. *Mántis* (fem.) 'mantis, especie de insecto'.

[43] Tal el caso de Píndaro, según memora la tradición. Igualmente una leyenda evoca que las abejas alimentaron a Platón cuando niño sobre el Mymette, en momentos en que sus padres lo habían dejado olvidado al ir a hacer un sacrificio a Pan, a las Ninfas y al Apolo Momio (Cicerón, *De divinatione*, I 36,75). *Ad hoc*, cf. P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes Grecs* (París, Boccard, 1972, pág. 260 y sigs.)

IV

LUGARES DE CULTO

Próximo al cielo, sobre las más altas montañas, habitan las Musas, y los dos sitios más antiguos y conocidos por la leyenda en que ellas han habitado son el Olimpo y el Helicón. Segun la antigua tradición, los tracios, que antes de los macedonios vivían en la región del Olimpo, habían traído el culto de las Musas desde allí hasta el beocio Helicón. Que esto sea cierto escapa a nuestro conocimiento. Pero con seguridad se deriva de toda una tradición que, como dice Wilamowitz en su estudio sobre las Musas (*Glaube der Hellenen*, I 250 ss.), ya para el tiempo en que los griegos todavía no habían emigrado de esa comarca nórdica las Musas habían sido invocadas junto al Olimpo por los cantores. También es significativo que las Musas, tal como se subrayó más arriba, son las únicas de entre todos los dioses —a excepción de su padre Zeus— que en Homero y Hesíodo son llamadas "olímpicas".

Sobre el Olimpo, próximo a los montes nevados, nacieron las Musas (Hes. *Teog.*, 62 ss.). Desde el Helicón —tal como lo explica en el Proemio de la *Teogonía*— van ellas al Olimpo para alegrar a su padre Zeus con el canto. En el olímpico paisaje de las Piérides, Orfeo debe haber cantado y encontrado su muerte. Allí en Dión, el viejo rey macedónico Arquelao instituyó un agón escénico para honrar a Zeus y a las Musas. Alejandro permitió que fuera representado delante de su comitiva cuando iba al Asia; necesitó hacer un pomposo sacrificio y extendió la fiesta a lo largo de nueve días, cada uno de los cuales estuvo consagrado a una Musa (Diod., 17,16). El había celebrado una fiesta semejante con su padre Filipo con motivo de su victoria en Queronea; se dice que ellos ofrecieron sacrificios a las Musas en Dión y en

Piéride (*Dio orat.*, II, 2) y organizaron el más antiguo "agón de Olimpia".

Piérides, Pimpleia, Leibethron, de los que a menudo las Musas han recibido sus sobrenombres, al mismo tiempo fueron conocidos como lugares de las Musas (Estrb., X 471). Pimpleia se llama un monte, una fuente, también un sitio en la Piéride, próximo a Dión y a Leibethra y junto al río Báfiras. Epicarmo (frag. 41) tuvo referencias sobre una Musa Pimpleia que había nacido en Pieros, madre de las Musas. En *Leibethra* (o Leibethron) —los geógrafos todavía conocen una surgiente con este nombre— se encontraba una antigua imagen de Orfeo con los cipreses favorables (Plut., *Alex.*, 14). Según Estrabón (IX 410; X 471) el nombre del lugar debe haber sido transmitido desde allí hasta el Helicón. El designa como próxima al heliconíade Hipocrene la gruta de las Ninfas labentíreas y cree que los tracios habían consagrado el Olimpo y el Helicón para las Musas. Pausanias (IX 34,4) conoció cerca de Queronea un monte Leibenthrion, con imágenes de las Musas y de las Ninfas labentíreas, además de una surgiente labentírea.

Respecto del Helicón, a partir de Hesíodo, quien era oriundo de allí, del muy nombrado monte de las Musas, alaba Pausanias (IX 28,1) la tierra más sublime, la extraordinaria dulzura de los arbustos en los que apacientan rebaños de cabras, y el carácter inofensivo de toda hierba y raíz al punto de poder quitar fuerza al veneno de las serpientes. Al respecto, del mismo modo nos informa (IX 29,1 y sigs.) que la saga había ofrendado a las Musas heliconíades, primero los alóades Otos y Efitales y que las había consagrado el monte; también debe haberlas honrado la ciudad de Ascra, de donde Hesíodo era oriundo. Estos son los famosos hijos peregrinos de Ifimedeia y de Aloeo o Poseidón, de los que se dice (*Od.*, II 305 ss.) que habían sido los más hermosos y más vigorosos de todos los hijos de la tierra, pero, sin embargo, efímeros[44], muertos por Apolo antes que les creciera la barba. Ellos quisieron tomar por asalto el cielo a través de las alturas de los montes Olimpo, Ossa y Pelión. También aquéllos

[44] Es un lugar común en el horizonte mítico griego encontrar héroes gloriosos pero con vida efímera. El ejemplo prototípico es el caso de Aquiles.

debieron haber honrado a Hera y a Artemis (Calím., *Him. Diana.*, 264; Apol, I 54). Se supone que ellos han tenido su morada en las inmediaciones del Olimpo, pero, según Píndaro (*Pít.*, IV 88), tal hecho ocurrió en la isla de Naxos, donde Artemis los mataba, y allí habrían vivido según Plutarco (*De exil.* 9). En el beocio Anthedón se mostraban su tumba y la de su madre Ifimedia (Paus. IX 22,6). También en Creta se creía que se encontraba la tumba de Otos.

A este antiguo tiempo de los héroes se remite la cultura de las Musas del Helicón.

Cuando se va, dice Pausanias (IX 29,5), por el monte Helicón hacia el bosquecillo de las Musas *(álsos ton Mouson)*, de ese modo del lado izquierdo se encuentra la surgiente Aganipe, hacia adelante la escultura hecha en piedra de Eufeme, la nodriza de las Musas; luego, en una gruta, la imagen de Lino, al cual anualmente se ofrecían sacrificios delante de las Musas. Del mismo bosquecillo de las Musas, dice Pausanias más adelante (IX 31, 3) que sus alrededores estarían habitados por hombres y que los téspicos celebraban allí las fiestas de las Musas por medio de competencias (sobre esto se tratará más adelante); diez estadios más arriba del bosquecillo de las Musas se llegaría a la surgiente, la que se llama Hipocrene, sitio que supuestamente habría sido golpeado por la herradura del caballo de Belerofonte. En su descripción del altar de las Musas y del de Hipocrene, agrega Estrabón (IX 410) en su descripción del Helicón, la gruta de las Ninfas labentíreas. De lo más importante, sin embargo, nos enteramos a través de un testigo presencial y sólo un precipitado conocimiento de querer comprobar lo nuevo pudo aventurarse a desestimar este testimonio. Hesíodo comienza el "Proemio" de su *Teogonía* con la descripción de la danza de las Musas en el Helicón, ellas danzan en torno de una surgiente oscura y brillante a la vez (por cierto, pues, Hipocrene) y del altar del poderoso Zeus. Ese altar debe haber sido erigido en lo más alto del monte (cfr. Bölte en la *Realencyclopädie* bajo la palabra "Helikon"); quizá con razón se ha supuesto que él estaría junto a la capilla de San Elías, al noroeste, poniendo de relieve el punto más elevado del monte. Por el contrario, otras surgientes, Aganipe, Permessos, Olmeios, llamadas por Hesíodo como los sitios favoritos de las Musas,

forman parte del conocido valle de las Musas, del que su sublime belleza y estilo son inolvidables para todo el que la visita. El Permessos desemboca, unido con el Olmeios, próximo a Haliartos en el Kopaissee (Est. IX 407, 411). Su manantial procede del Helicón (Estr. *A propós. de Pausanias* IX 29,5). Una descripción del altar de las Musas con sus hallazgos, los que deben agradecerse a las excavaciones francesas, se encuentra en la *Realencyclopädie* (XXXI 821).

De *Ascra*, a los pies del Helicón, el suelo natal de Hesíodo, no ha quedado nada. Ya tempranamente fue conquistado por la vecina Tespia; de allí fue trasladado el culto de las Musas. En tiempos de Pausanias, allí sólo existía una antigua torre que, tal como se presentaba, aún hoy puede verse

La vecina *Thespiai* (Tespia), hasta la época romana una importante ciudad, en tiempo de Estrabón (IX 410) junto con Tanagra, las únicas imponentes de Beocia, era famosa por su antiguo culto a Eros y por sus estatuas de dioses en mármol hechas por Praxíteles. No menos imponente era su culto a las Musas respecto del cual la ciudad ya lo evidenció en su nombre "la que habla a lo divino". Los tespios celebraban en el Helicón cada cuatro años competencias *(ta mouseia)* para honrar a las Musas como así también para Eros, con gran pompa y brillo, tal como señala Plutarco (*Amat.* I; para lo cual ver también Pausanias, IX 31,3), y por cierto no sólo musicales, sino también atléticas. Anfión de Tespia, quien escribió una obra específica sobre el *Mouseion* del Helicón, informaba acerca de danzas de jóvenes y se refirió a un antiguo epigrama en el que señalaba Baquíades de Sikyon que él una vez danzó junto a las Musas *(en Mósais)* y entonces practicó las danzas nacientes (*Ath.* XIV 629 A). "Tespia, bendecida con hermosos niños, hospitalariamente amó a las Musas *(Mosophílete)*" se dice en una canción de la poetisa Corinna (frag. 3), que procede de Tanagra. Se ha encontrado allí una inscripción interesante (Dittenb. Syll.^{2}, 745): "límite del sagrado distrito de la hesiódica alianza cultual de las Musas" (tal como dice la correcta aclaración de Dittenberger). Pausanias (IX 27,5) todavía alcanzó a ver un modesto templo de las Musas próximo al mercado, con pequeñas imágenes en piedra dentro de él. Las excavaciones permitieron conocer dos templos, uno de Apolo y otro de las Musas.

También en *Delfos* hubo un antiguo culto a las Musas. Según Plutarco (*Pyth. orac.*, IX) la primera Sibila llegó desde el Helicón y allí fue educada por las Musas. El mismo Plutarco (en la misma obra, XVII) habla de un altar sagrado de las Musas en el lado sur del templo de Apolo, próximo al lugar donde la surgiente Kassotis sale a luz y cerca del sagrado altar de la diosa de la tierra. Se decía que el Kassotis corría bajo tierra en el *Adyton*[45] del templo y allí generaba entusiasmo[46] (Paus., X 24,7); de él se sacaba agua para ofrendas sagradas. "El agua sagrada que atrae encantadoramente a las Musas de hermosa cabellera", la llamó Simónides (frag. 25,26), para lo cual Plutarco, que retoma estas palabras, indicó que las sentencias del oráculo eran cantadas en forma de verso. En la vecina Daulis, el rey Pireneo debe haber retenido a las Musas cuando ellas se criaron en el Helicón délfico, para honrar su poder; sin embargo, ellas huyeron de allí (Ovid., *Metam.*, V 174 ss.).

De *Atenas* dice la Musa en el *Reso* (941) de Eurípides que ella y sus hermanas tienen precisamente a esta ciudad en las más altas honras. La colina llamada *Museion* (ahora Philopapos), donde cantó Museo y donde debe haber sido enterrado, yace frente a la Acrópolis (Paus. I 25, 7). Por ese *Museion* en otro tiempo los atenienses deben haber combatido contra las Amazonas (Plut., *Thes.*, XXIV). Junto a Ilissos se elevaba un altar de las Musas "ilíseas" (Paus., I 19, 6). Aún hoy se señala uno de los sillones marmóreos del teatro de Dioniso como un lugar honroso de los sacerdotes de las Musas. Especialmente memorable para nosotros es el culto a las Musas de la Academia platónica, del que ya se habló en el primer capítulo. La imagen de Platón, donada por Mitrídates a la Academia, estaba acompañada de un epigrama cuyo contenido decía que él había honrado a las Musas por medio de la imagen de Platón (Diog. Laerc. III 25). De allí Pausanias menciona el altar de las Musas. Que en Atenas se ofrecieron a Mnemosyne y a las Musas numerosas ofrendas excepto de vino, lo

[45] El interior del templo; el sitio más sagrado.

[46] Entusiasmo *(enthousiasmós)* procede de *énthous*, forma contracta de *éntheos* 'inspirado por los dioses'. *Ad hoc*, remitimos al *Ion* platónico.

indica un escolio al *Edipo en Colona* (100) de Sófocles. En Sikyon, en la Argólide, se veneró a tres Musas, de las cuales una se llamaba Polymatheia (Plut., *Simp.* IX 14,7). De las diosas sikónicas nos habla un epigrama de Baquílides (*Ath.* XIV 629 A).

En *Troizen* había un antiguo lugar sacro de las Musas donado por Ardalo, el hijo de Hefesto, el que inventó la flauta. Por esa causa las Musas fueron llamadas "ardálides" (*Ardálides*, Pausn., II 31,3). Aquí Piteo debe haber enseñado el arte de la palabra *(lógou téchnen)*. Según Plutarco (*Sept. sap conv.*, IV), hubo allí, en tiempos de Thales, un Ardalo tañedor de flauta que era el sacerdote de las Musas ardálides, más joven que el fundador del culto del mismo nombre, acerca del cual, también el mismo Plutarco, nos informa en otro sitio (*De mus.* V), y del cual Pausanias *(ad loc.)* testimonia un antiguo altar, próximo al *Museion*, donde al mismo tiempo se honraba a las Musas y a Hipno, respecto del cual subraya que el dios del sueño fue tenido especialmente como favorito de las Musas. De Ardalo se dedujo el sobrenombre de las Musas inclusive según Esteban de Bizancio, pero con el agregado de que ellas habían recibido, según otro parecer, su sobrenombre a causa del lugar.

En *Olympia* había un altar común a Dioniso y a las Gracias, junto al cual existía un altar de las Musas y otro de las Ninfas (Paus. V 14, 10).

En *Megalópolis*, Pausanias (VIII 31,5) vio antiguas imágenes de madera de Hera, de Apolo y de las Musas que debían proceder de Trapezunt. También vio, tal como nos informa, un templo en ruinas de las Musas, de Apolo y de Hermes (VIII 32,2).

Respecto de *Esparta*, subraya Plutarco, en la *Vida de Licurgo* (21), que el rey, antes del combate, no olvida honrar a las Musas. Fundamenta esto en otros escritos (*Instit. Lacon.*, 16; *De cohib. ira*, X), donde en lugar de un sentimiento de excitación debe haber tenido la claridad de conciencia de superioridad. Pausanias (III 17,5) habla del altar de las Musas en la ciudad y con ello está atento al hecho de que los lacedemonios, cuando se dirigían al campo de batalla, no dejaban sonar la trompeta sino que marchaban al son de la flauta, de la lira y de la cítara. En Esparta, ya en siglos tempranos cau

saron impresión grandes músicos y poetas: Terpandro, Taletas, Alcmán, Tirteo.

También de las ciudades griegas del *sur de Italia*[47] conocemos bastante respecto de la veneración de las Musas, especialmente a través de los pitagóricos. En *Tarento* había un *Museion* junto al mercado (Pol., VIII 27 y sigs.). De *Metaponto*, nos informa Diógenes Laercio (VIII 1,4), según *Dicearco*, que Pitágoras había muerto allí, en el lugar sagrado de las Musas, en donde él se había refugiado (cfr. Porf., *Vit. Pyth.*, 57). En *Crotona*, tal como nos transmite Porfirio (*Vit. Pyth.* 4, según Timeo), la casa de Pitágoras fue consagrada a las Musas y la calle fue llamada *Museion*. El templo de las Musas en Crotona debe haber sido erigido por consejo de Pitágoras para conservar la armonía de la ciudad (Jámbl. *Vit. Pyth.*, 50, e igualmente en 264, nos informa respecto de ese altar y de las festividades de las Musas). En *Thurioi* había un culto muy antiguo a las Musas, sobre cuya institución nos habla un poema pastoril (Escol. Teócr., 7, 78). En la *Thurioi*, de igual nombre en Beocia, se encontró un *Museion* (Plut. *Sulla* 17; también un templo de Apolo turio).

El famoso *Museion* en Alejandría, lugar donde los sabios bibliotecarios y filólogos se reunían para comer, ya se ha hablado en el primer capítulo. Acerca del culto de las Musas en *Roma* nos informa el capítulo sobre el vínculo de las Musas con otros dioses.

Sabemos poco acerca del abandono en tiempos cristianos de los templos consagrados a las Musas. Constantino colocó las estatuas de las Musas del Helicón en la sala senatorial de un palacio en Constantinopla, tal como nos informa Eusebio en la biografía de este emperador (III 54). El noble Temistio en sus discursos pronunciados en el Senado poco después del año 383 nos habla repetidamente respecto de estas diosas. En su discurso "Acerca de la magnanimidad del emperador Teodosio" dispone solemnemente su lenguaje (or. 19, 228). Ense-

[47] Es decir, la *Magna Grecia*, donde se encontraban importantes centros filosófico-religiosos de la cultura helénica, entre los que hay que contar el pitagorismo.

guida, como prefecto de la ciudad, en su arrogante discurso contra su adversario llama brevemente la atención (31, pág. 355) a los senadores que la sala del consejo procedía de un templo de las Musas heliconíades en el Buleuterion; las diosas deben recordar a los senadores que ellos, a través de respetables consejos, deben distinguirse no por las riquezas y el poder, sino por medio de la gracia de las Musas (*te ton Mouson eumeneía*). En este lugar, concluye, corresponde la presidencia a Calíope y —sugiriendo al emperador— al hombre "que honra a las hijas del gran Zeus", tal como nos lo dice por medio del conocido verso de la *Teogonía* de Hesíodo (81) a propósito del noble rey. Contrariamente, tal como nos recuerda una desagradable observación de Eusebio *(ad loc.)*, Constantino había colocado abiertamente a las Musas heliconíades, como a muchas otras imágenes de dioses, como "apariencia de horror" para burlarse de las supersticiones paganas. En otro sentido pueden leerse con emoción las palabras de Zósimo sobre el resultado de la caída de estas imágenes en el año 404. Nos informa (V 24) respecto del pavoroso incendio que produjo la rebelión del obispo Juan, que alcanzó a las construcciones del Senado y a las estatuas de las Musas que "en el tiempo del saqueo de todos los templos bajo Constantino debieron haber sido llevadas hasta allí y se hundieron en las llamas; una señal, la más evidente, de la incultura de los hombres que llegaban *(amousía)*".

III

EL MILAGRO DEL CANTO Y DEL MITO

I

El mito de la Musa ha pasado "de moda" entre nosotros; no obstante recuperamos su imagen y volvemos a tratarlo.

Ella no tiene su igual en ninguna parte del mundo. Entonces cuando en cualquier otra parte hay espíritus femeninos que cantan y la creencia de que los dioses cantan y de que el canto de los cantores humanos es un regalo del cielo, tal como puede remontarse hasta los viejos tiempos indogermánicos, vemos que la Musa significa infinitamente mucho más. Ella es el canto mismo. En todo lugar donde se canta, el cantor humano, antes de elevar su voz, es un oyente; inclusive, es la diosa misma la que canta en su voz. Y por ese motivo el canto y la palabra tienen un significado como sólo la verdadera divinidad puede tenerlo: es la manifestación del ser de las cosas; esta manifestación es de naturaleza tal que sin el canto no se plenifica la obra de creación y el mundo no estaría completo.

El mito de la Musa posee también un maravilloso conocimiento de la esencia del mundo y al mismo tiempo del significado del canto y del mito; pues posee la *lengua*, ese don que eleva a los hombres por sobre todos los otros seres vivientes y lo acerca a lo divino. Se sabe que incluso algo precede a la palabra del hombre: esto debe ser escuchado y vivenciado antes que la boca pueda ser perceptible para el oído, y se sabe también que esta voz inspirada, llena de secretos, que precede al habla armoniosa de los hombres, pertenece a la misma naturaleza de la cosa como una manifestación divina que se deja revelar con su esencia y con su excelsitud.

¿Es éste un conocimiento en sentido estricto o sólo una hermosa fantasía?

A esto que aún hoy llamamos "musical", que ha llegado

a ser un modelo insuperable, ¿acaso a través de él no llegó el helenismo a poder aprender algo acerca del espíritu que gobierna en el reino del sonido y de la armonía y ha creado nuestro ser alumbrado de forma, de música y de lengua?

2

¿Qué podemos nosotros mismos responder a la pregunta acerca de dónde proceden la música y la lengua y qué significan? Por medio del habla uno se cree capaz de llegar a ser proporcionalmente armonioso, pues ella vibra para satisfacer una comprensible necesidad de la comunicación humana. Y sin embargo, ¡qué poco inspirada nos parece la lengua, comparándola sobre todo con la de los tiempos antiguos, en que hablaba musicalmente era también canto hablado! Y cualquier ostentación acerca de palabras o formas de palabras, acerca de reglas artísticas sobre construcción de oraciones para expresar o comunicar algo, esto era tan simple que, inclusive a menudo, eran meros gestos para hacer algo comprensible. En cambio, el carácter original de la lengua como canto hablado nos lleva necesariamente hacia la música, por lo que no debe sostenerse tan confiadamente que la variedad de sus tonos alcance fines prácticos. Sólo cuando hayamos comprendido la lengua como música podremos aproximarnos a la pregunta acerca de qué ha significado esta clase especial de música.

La *música*, como se sabe, ya existió en el mundo de los animales, y no por los así llamados animales superiores, los que sólo emiten sonidos ruidosos, sino por ciertos insectos que suavemente se mueven y ante todo por pájaros movedizos de los cuales muchas especies nos han hechizado con su canto. Esta música sin palabras era también específica del hombre de tiempos antiguos. Esto recuerda muy remotas clases de cantos tiroleses y arrebatos emparentados con otras variedades de cantos, los que a pesar de certeras acusaciones respecto de un arte musical esencial, han expirado por aquéllos. Nada sería más equivocado que el intento de explicarlo co-

mo un involuntario sonido afectuoso; como el dolor o como el deleite, ¡ellos arrancan lo viviente! Entonces esos gritos, si ellos fueran proferidos por los animales o por los hombres, no serían precisamente de naturaleza musical. También donde siempre brillan sólo las más sencillas series de tonos musicales, está el espíritu de la vida en un estado completamente diferente como si fuera un grito directo. Y llega desde ese estado cuando preguntamos acerca del significado de la antigua música.

También en el canto de los animales, en muchos casos se conoce que él se basta a sí mismo, que no desea servir a ninguna finalidad ni producir ningún efecto. Tales cantos se han señalado acertadamente como "auto-expresiones". Ellos brotan de la inherente necesidad del ser de dar expresión a su esencia. Pero la auto-presentación exige una presencia, para la cual ella se manifiesta. Esta presencia es el ambiente. Ningún ser existe para sí solo; todos están en el mundo y a esto lo llamamos: cada uno en su mundo. La criatura que canta se presenta por lo tanto en su mundo y para él mismo. Al preguntarse se da cuenta del mundo y se alegra, lo llama y alegremente hace uso del mismo. Así se eleva la alondra en la columna de aire que es su mundo hasta una altura vertiginosa y canta sin otra finalidad que su canto y su mundo. El lenguaje de su propio ser es al mismo tiempo el lenguaje de la realidad cósmica. En una canción resuena un conocimiento viviente.

El hombre que practica música tiene sin duda un ámbito mucho más amplio y mucho más rico. Sin embargo, el fenómeno es, en esencia, el mismo fenómeno. También él debe expresarse tonalmente, sin finalidad, ya sea o no escuchado por otros. Empero, su auto-presentación y manifestación del mundo son también aquí una y la misma. Al presentarse a sí mismo, la realidad del ser abarcante llega a expresarse en sus tonos.

Lo que tiene validez en general para la música hay que tenerlo también para el *lenguaje*. Puesto que él siempre es una especie de música, aún cuando él también, en comparación con el canto hablado originario, pudo llegar a ser tan pobre en cuanto a tonalidad. Por lo tanto preguntamos: ¿qué hay en esa clase especial de música?

3

Cuando aquí contemplamos la naturaleza particular de la música-hablada, por lo pronto desde el lado formal ella no fluye como la música pura, en libre juego de armonía, sino que será demorada por una tendencia a lo estático. De la melodía de la oración resalta la construcción autónoma de la palabra, de la que W. von Humboldt dice tan bellamente que sería "la primorosa, floreciente floración (de la lengua)". La palabra es un cuerpo sonoro demarcado y estructurado para sí mismo, a través de sonidos, de ruido, las así llamadas consonantes. De ahí tiene su origen la música-hablada, sin perjuicio de su penetrante melodía, en cierto modo, siempre de nuevo, bajo el influjo de detención de la forma tonal de la palabra encerrada en sí misma.

Sin embargo, la palabra como cuerpo sonoro propio, inmóvil y reposante, manifiesta en sí a un mismo tiempo todo lo objetivo y todo lo concreto; ésa es la peculiar objetividad o conceptualidad de la lengua, que a causa de su contenido la diferencia de la música pura. ¡No como si la música no fuera objetiva! Ella lo es en cierto sentido aun más que la lengua, aun cuando a veces prevalezca en ella lo sentimental; el verdadero músico sabe que sus estructuras tonales significan el ser del mundo, y los grandes maestros, como Beethoven, la han explicado como más verdadera que todas las manifestaciones de los pensadores. Empero, la objetividad específica de la lengua reside en que en ella alcanzan a aparecer *las cosas que existen*. La cosa es lo que es, lo que existe. El lenguaje no la encuentra, pues, para darle solamente una expresión tal como el hombre superficial piensa. Donde no hay lenguaje, no hay cosas, ni ningún pensar de ellas. Sólo en el

lenguaje, en el pensar hablado están ellas presentes como cosas.

Que las cosas, en tanto que tales, nacen de cierto modo en el lenguaje, se conoce también en el modo como ellas aquí aparecen. Ellas ocurren en la palabra como realidades *míticas* y a este carácter mítico, la palabra, a pesar de toda su transformación a lo abstracto, nunca puede perderlo completamente. Cuando quiera y donde quiera, la lengua no sólo sirve a una finalidad, sino, por así decirlo, es ella misma por sí misma, tal como en las palabras del poeta figuran las cosas nuevamente en su vitalidad, su personalidad e inclusive su divinidad originales. Hasta en las etapas tardías del desarrollo o de la decadencia, en muchas lenguas ha quedado conservado que las cosas aparecen en la palabra como actuando o sufriendo, que se mueven de modos variados según una ley propia y a la medida del ambiente y situación en la que se encuentran; también ellas, como verdaderos seres, tienen un género, el mismo género que en el verdadero mito o culto. Así, como es sabido, en griego los árboles son femeninos, los ríos masculinos, análogamente a su veneración religiosa como Ninfas y dioses fluviales. Sin embargo, la lengua va aun más allá que el mito reconocido y ve también las cosas, que nosotros tenemos por inanimadas, como estructuras vivientes. En eso, sin embargo, corresponde ella exactamente al mito genuino, que para ella también las relaciones ante las cosas, sus calidades, sus composiciones, sus eventos, sus estados, sus diferencias y otros por el estilo, valen como esencia personal y hasta divina. Eso lo conocemos precisamente en las lenguas antiguas. Empero, también en lenguas más modernas, "amor", "libertad", "fidelidad", etc., pueden presentarse en todo tiempo como estructuras personales. Para nuestra lógica son esos conceptos abstractos los que están personificados en la lengua. Aún nadie ha podido hacer entendible un hecho tan absurdo como la así llamada personificación. Poco más o menos el poeta "personifica" cuando dice:

"Tranquila desciende la noche a la tierra,
soñando se apoya en la pared de las montañas" (Mörike).

o:

"Reconciliador tú, aunque nunca creído
ahora estás, tomas forma de amigo para mí,

tú, inmortal, mas si
reconozco lo elevado
que la rodilla me dobla,
y casi como un ciego tengo que preguntarte,
mensajero celestial, por qué tú a mí,
de dónde eres, paz bienaventurada!
Unicamente esto sé, tú no eres mortal." (Hölderlin).

¿Es que él "personifica" las imaginaciones abstractas de la oscuridad o de la paz, o ve él y vive él algo originario tal como la humanidad del tiempo primitivo, aún no preocupada por el pensar racional, tal como la vio y vivió? La lengua nos enseña que los conceptos abstractos primero eran formas vivientes, que es precisamente lo contrario de lo que comúnmente se asevera que ha sucedido: ninguna personificación, sino una despersonificación o desmitización. Eso, en casos importantes, es comprobable precisamente en el ámbito de la lingüística. Para presentar tan sólo un ejemplo: Victoria es primero el nombre de una diosa, la "vencedora" y recién luego es la "victoria" (cfr. P. Kretschmer, *Glotta*, 1924, 105), a través de la cual se confirma la hasta ahora dudada noticia de su muy antigua veneración (D. Hal., I 32,5). Por lo cual lo abstracto, en cualquier momento, puede despertarse de su esencia vaga a una plena vida individual, lo que en griego, tal como sabe cada conocedor, hasta se realiza a menudo en una y en la misma declaración. El proceso que transforma la lengua (y eso quiere decir el pensar) desde lo perceptible cada vez más hacia lo lógico y simultáneamente hacia lo utilitario, tiene evidentemente su paralelo en el tránsito gradual de lo musical a lo casi sin tono. Pero tal como la vida mítica, también la música quiere volver a despertarse siempre en ella. Así, a menudo, ella se eleva a sí misma desde la utilización de todos los días, ella quiere llegar a ser cantable, así como también inversamente la música pura siempre de nuevo aspira a la palabra. El primitivo canto hablado muestra su carácter también en un fenómeno lateral que no se debe olvidar al determinar su esencia.

Las musas no sólo cantan y hablan, sino que con ello también danzan. Cantando, ellas caminan tal como narra Hesíodo, después de haber danzado en rueda en la cima del Helicón,

desde la cumbre hasta el valle y de ahí a la montaña del Olimpo. También en el mundo de los hombres el movimiento rítmico del cuerpo pertenece desde el comienzo al canto hablado. Sin embargo, la lengua es en todo sólo humana o divina, la *danza* tiene, al igual que la música, sus precursores conocidos ya en el mundo de los animales.

El comportamiento bailarín de ciertas especies de animales está vinculado en parte con notorias intenciones para provocar atención o cariño. Lo mismo vale también para ciertas danzas primitivas de los hombres, que en parte hoy se practican. Pero con eso no se explican las variadas formas artísticas de tales danzas, y con referencia a efectos mágicos, sólo se enmascara el problema de su esencia. Con asombro vemos que existen danzas ya en el reino animal, las que no tienen nada que ver con fines de tal naturaleza, sino que manifestamente llevan su sentido en sí mismas.

En la danza el cuerpo es completamente él mismo, dirigido con postura y movimiento a ningún efecto hacia el exterior, sino sólo a sí mismo. El ritmo que lo ha poseído lo desenlaza de las ataduras con las cuales las cosas lo enredan y cargan, lo libera y lo devuelve completamente a sí mismo. Entonces todo se vuelve liviano. Los movimientos etéreos —para lo cual han sido creados— pueden gozar sin límites la perfección y la belleza. La vida nacida libre se asolea en el brillo de su origen. Así puede decirse que lo viviente revela en la danza la forma pura de su ser y en ello experimenta la delicia más gozosa. Pero al ser, el bailarín, tan él mismo, sucede el milagro de todo ser en sí mismo genuino: al mismo tiempo, él no es más él mismo. El ha sido elevado en un encuentro más alto con el ser de las cosas, el cual ahora eleva su voz encantadora. La tierra que toca su pie ya no es un mero suelo; a través de ella su antiquísima eterna divinidad se filtra y santifica sus pasos. La cabeza está suspendida, embriagada en la luz, hacia la cual remolinean los brazos. O bien las manos toman las de los co-bailarines para conducir el corro alegre hacia el milagro del mundo.

Eso es la danza en su impulso elevado hasta lo estático, donde se apaga la palabra y con ella el pensamiento objetivo. Aquí, como en la música pura, se abre el ser del mundo, pero nada objetivo. Sin embargo, cuando la danza más tranquila

acompaña al canto hablado originario, entonces salen a la luz seres y cosas existentes, se iluminan las formas divinas y todo lo real figura en el esplendor del mito. Ese es el fenómeno originario del pensamiento y del conocimiento humanos. Dioses y esencias míticas de todo rango no pueden ser imaginadas, ellas sólo pueden aparecer y mostrarse. Y ellas surgen con el canto hablado, el cual ha nacido, no de una voluntad arbitraria, sino del milagro de la percepción y de la recepción. Danza y música, pertenecientes desde el comienzo a la lengua, permiten conocer claramente el carácter fundamental de todo hablar originario. Es la auto-manifestación del hombre en medio de su mundo y el llegar a manifestarse de ese mundo en Uno.

4

Las *teorías lingüísticas*, que actualmente están en boga, parten de la opinión preconcebida que el uso social y comercial, su aplicación para el fin de hacer comunicaciones, para instruir, para ordenar, etcétera, sería determinante para la pregunta por su origen y por su esencia. Que aparte de eso hay en todos los tiempos otras clases de manifestaciones lingüísticas, las que no intentan nada semejante y que son precisamente ellas en las que la lengua prueba su fuerza más genuina, apenas se les presta atención. Lo mismo que se suele considerar que el lenguaje se presenta con un gasto admirable de formas de palabras y oraciones, y recién más adelante limita de modo paulatino su riqueza de formas; en cambio, se debería esperar lo contrario cuando él, desde un principio, habría sido determinado para el uso práctico.

Según la famosa disertación de *Herder* ("Acerca del origen del lenguaje", 1770) — sin mencionar los conceptos de las eras anteriores—, uno se esfuerza por vincular la aparición de la lengua con las necesidades y capacidades simplísimas de la humanidad más remota. Se trata de colocarse en la situación del hombre, aun antes de que él pudiera hablar, y se cree poder demostrar cómo ese carente de lenguaje, a través de ciertas situaciones y acontecimientos, pudo o debió llegar a hablar enteramente en forma natural. Eso no significa otra cosa que se cree poder demostrar cómo el hombre todavía no pensante llegó a pensar, o, dicho más claramente, cómo el hombre llegó a ser desde una existencia prehumana a la humana. Pues pensar y hablar no pueden separarse uno del otro, sobre lo cual habría que decir todavía algunas cosas, y recién con la lengua figura el hombre como hombre en el mundo.

¿Pero qué clase de necesidades de comunicación habrán si-

do, pues, las que primero han abierto la boca al hombre primitivo de modo que él articulara con ímpetu algo diferente que gritos animales? Las oraciones supuestamente sencillas, tal como se nos ofrecen como ejemplos para articulaciones originales, tienen un parecido sospechoso con las oraciones modelo de las gramáticas y textos de enseñanza de la lengua, y al someterlos a un examen detallado no resultan nada sencillas, sino que ya presuponen la lengua completa. Ellas están artísticamente formadas de manera tal que parecen no exigir prácticamente nada al intelecto (lo cual es, admitidamente, un gran error). Sin embargo, para establecer comunicaciones tan primitivas, no hacía falta, pues, ninguna lengua. Para eso, en la vida más sencilla había amplia posibilidad, en grado suficiente, por medio de gestos y exclamaciones, a través de los cuales también las fieras se entienden entre sí de manera excelente. También hoy vemos a hombres en su trabajo o en la necesidad de la vida práctica hacer apenas uso del lenguaje. Esto debe, entonces, evocar la impresión de que la lengua puede haber sido creada, no para el servicio de lo cotidiano, sino sólo después que ella había sido perfeccionada en el sentido más elevado, también pasó al uso práctico. Así ha pensado el agudo Hamann en contraposición a Herder, cuando él escribió en su *Aesthetica in nuce:* "La poesía es la lengua materna del género humano; tal como la horticultura es más antigua que la tierra arada; la pintura más antigua que la escritura; el canto más antiguo que la declamación; las alegorías más antiguas que las conclusiones; el trueque más antiguo que el comercio . . ." Y entonces, para hablar de "nuestros antepasados": "siete días estaban sentados en el silencio de la contemplación o del asombro; y abrieron su boca para emitir aforismos alados".

Cuando las palabras original y esencialmente sirven a la necesidad de comunicarse, habrán de ser, pues, *signos* para cosas y para opiniones y deseos, los que se ligan a las cosas. Eso también es en general la convicción de los teóricos del lenguaje hasta el día de hoy. Ya media centuria antes de Herder, Swift, en una de las sátiras más alegres de su *Gulliver* ha puesto la enseñanza de la lengua en boca de los sabios del lenguaje del pueblo de los Laputa, quienes recomendaron a la gente, para descansar sus pulmones, "en lugar de hablar, que

siempre llevaran consigo los objetos mismos de los que ellos querían hablar y presentarlos sólo en cada caso, porque las palabras son sólo signos de las cosas".

Ese concepto está basado en la creencia de lo más ingenua de que existan en sí y que la lengua no tenga que hacer nada más que darles nombre, para que puedan ser retenidas en la memoria y puedan ser comunicadas a otros. En realidad, sin embargo, las cosas no existen como tales solamente en el pensar hablado. La lengua no las designa sino que ellas aparecen en ella. De ahí, como se sabe, el que escucha no percibe en la lengua ningún signo que apunte a la cosa sino las cosas mismas, porque la lengua es la manera y el modo en los cuales se presentan como cosas. Sólo así se explica el hecho muy citado que se le podía atribuir a las palabras una fuerza mágica y, aun cuando inconscientemente, todavía hoy se le atribuye. Para eso no se necesita ninguna lógica especial, tal como se ha pensado a partir de un extraño malentendido. Sólo porque la creación de la palabra misma es una manera de conjurar, en la que lo que existe se revela como tal, en todos los tiempos, el hombre tiene el sentimiento vago de tocar con la palabra la existencia misma.

Lo mismo vale naturalmente también para la magia de los cuadros pictóricos, para cuya comprensión se creyó deber inventar una lógica o prelógica propia de equiparación de imagen y objeto. En grado menor como las palabras son signos para las cosas, como el cuadro es una mera indicación del así llamado objeto, o una repetición del mismo, de lo más altamente superflua.

El cuadro es una creación en la cual se manifiesta el ser del objeto, así que él mismo aparece en forma concreta. El sentimiento peculiar, a menudo intranquilizante, que en la imagen el ser mismo estaría presente, llega de aquellos que sonríen acerca de eso.

No se necesita ninguna hipótesis artificial para hacer comprensible la fe en la magia de la imagen, la que en verdad no está atada a ningún rango de cultura o formación. La creación de la imagen es, como tal, ya un milagro, una especie de encantamiento. Ya que todo el crear pictórico está acompañado, como también el hablar primitivo, de un sentimiento de euforia peculiar. Tal como el artista genuino, así ya están

impulsados los niños pequeños, muy pronto de haber aprendido la lengua, irresistiblemente al dibujar y al pintar, y el entusiasmo se produce también en las tentativas más modestas. El artista, como el niño, crea sin ningún otro fin que el de la creación. Su hacer recrea las cosas en su verdadero sentido. De ahí la alegría en la concepción y en la ejecución, el placer apasionado del niño y el entusiasmo del artista, el cual cuanto más grande sea, tanto más debe confesar que su creación es en el fondo una revelación. El arte pictórica y la lengua bien entendida se iluminan mutuamente. Así como el artista no persigue ningún fin con su creación, así vale también para el poeta, es decir, para el que originariamente habla, que habla por hablar.

A la función comunicativa de la lengua puede darse tanta importancia como quiera; de significación mucho mayor debe ser para nosotros, puesto que es en ella donde se realiza el proceso de reconocimiento, es decir que las formas del ser llegan a estar presentes como tales. Lo que denominamos "imágenes" y "pensamiento" eso es precisamente el acontecer de la lengua misma. Eso de reducirla a imágenes y a pensamiento, a los cuales supuestamente brinda expresión con el fin de la comunicación, no quiere decir otra cosa que explicar la lengua desde la lengua misma, a lo cual ciertamente apunta una gran parte de las teorías lingüísticas. El hombre no habla porque piensa, sino que piensa al hablar.

Y él no se expresa en palabras, sino en lo completo concreto de la declaración que se llama "oración". Era un error fatal de la teoría lingüística de Herder y de sus seguidores, de partir de palabras, como si ella al principio hubiera existido sola y luego se habría construido la oración a partir de esta palabra originalmente independiente. Las palabras surgen de la totalidad de la oración, no la oración de las palabras, así como el organismo de los seres vivientes no es el producto de sus miembros individuales. También la declaración lingüística es un organismo viviente, una entidad melódica concreta. Sólo dentro y con ella existen como órganos las formaciones, las que actúan como nombres, como verbos, etcétera. Ellos son órganos tales como los miembros del cuerpo viviente, los que admitidamente tienen su forma propia, pero lo que ellos son, sólo pueden serlo dentro del todo. Eso no puede decirse me-

jor que con las palabras de W. von Humboldt ("Acerca de la variedad de la construcción lingüística humana", pág. 74):

"Es imposible imaginarse el nacimiento de la lengua como empezando a partir de la designación de los objetos por medio de las palabras y de allí pasando al enlace de las mismas. En realidad, el habla no se compone de las palabras antecedentes de ella, sino que, inversamente, las palabras proceden de la totalidad del habla. Ellas, sin embargo, ya se perciben sin que haya reflexión real, incluso en las lenguas más toscas y desarticuladas, ya que la construcción de palabras es una necesidad esencial del hablar. El alcance de la palabra es el límite hasta donde una lengua es auto-creante. La palabra simple es la flor plena, que brota de ella".

5

Con audacia puede sostenerse —tan paradójico puede sonar— que en todos los tiempos lo menos que se habla sirve —o también tan sólo quiere servir— a la comunicación. La comunicación en sí se limita en general al desear y al exigir, al alabar y al criticar, es decir a lo que se siente y a lo que se quiere, lo cual expresa también el habla por medio de gestos y exclamaciones no articuladas y lo que en sí ciertamente nunca habría hecho nacer una lengua en el vadadero sentido. Cuando, al contrario, dos o más personas conversan acerca de cualquier cosa, es fácil observar que el uno se dirige al otro, no tanto como para ser entendido y para, de su parte, nuevamente ser instruido, sino para tener oportunidad de hablar él mismo. Eso no vale solamente para el hablar diario —aunque aquí sea lo más evidente—, sino también para conversaciones más espirituales. Desde el punto de vista de la sociedad, es una mala costumbre y se la critica con razón. Sin embargo, nos señala una función de la lengua, la cual, sin duda, es más original y esencial que la necesidad comunicativa. Ya en el caso de los niños notamos lo mismo. Ellos comúnmente hablan sin prestarse atención el uno al otro, sin reparar en eso de si se les entiende o siquiera si tan sólo se les escucha. Ellos hablan por hablar, por meras ganas de hablar.

Hay una magia en el habla como tal. Ella quiere ser hablada porque el hablar mismo tiene valor propio. Recién al hablar las cosas llegan a ser reales y vivas. Y por eso eleva al que habla, lo libera del conflicto de lo no aclarado y lo hace sentirse bien. De eso saben lo más los poetas, los que hablan en sentido perfecto. Se conoce el testimonio de Goethe que él al expresarse verbalmente se las arregló con todo lo que lo cir-

cundaba. Lo vivido perdió su intranquilidad, su pesadez abrumadora. De cierta manera llegó a su objeto al llegar a expresarse verbalmente. Sin embargo, también muchas expresiones más modestas que las del poeta alivian el ánimo y quitan lo que ataca al hombre, su aguijón peligroso, tal como se dice de los espíritus demoníacos que ellos, tan pronto como se los puede llamar por su nombre, pierden su poder. Y eso es más que una mera comparación, ya que en la lengua las cosas llegan a manifestarse y la inquietud es neutralizada por el presente como tal.

Por cierto, no ha de negarse que también el sentimiento de participación del oyente, a quien se confía el corazón demasiado pleno, puede producir alivio. Sin embargo el monólogo, que por otra parte en otro tiempo debe haber sido mucho más frecuente, también hoy puede ser observado con bastante asidúidad y da la prueba de que el expresar no necesita necesariamente de la presencia de un oyente, sino que se es suficiente a sí mismo en las ocasiones alegres y tristes. "Yo expreso como por instinto, en alta voz, delante de mí, que la teoría de Newton sería falsa", narra Goethe en su informe sobre una observación óptica decisiva.

Pero también la conversación genuina no es ninguna comunicación, tal como se suele pensar, sino una especie de monólogo de a dos. La conversación genuina es a lo sumo posible entre dos, o cuanto más tres —tal como la tragedia griega, pues nunca fue representada con el número mayor al de tres actores—; entre dos de los que Emerson dice tan bellamente que durante su hablar, encima de sus cabezas, un Júpiter aprueba al otro con la cabeza. Aquí el hablante comunica al otro no algo acabado, sino que él habla en cierto modo para sí, aclarándose a sí mismo al hablar y lo que él ha pronunciado de este modo se continúa de igual modo en el monólogo del otro. Acerca de tales cosas debiera uno reflexionar en vez de glosar lo más profundo con medios de información tan baratos, como por ejemplo la necesidad de comunicarse.

6

El cantar y decir debe pues tener su razón en la necesidad de un *entendimiento de índole superior*; de un entendimiento no con los semejantes sino con el ser de las cosas mismas, el cual quiere hacerse patente en el cantar y en el decir del hombre. Dado que esta manifestación se produce en tonos, lo musical tiene que co-pertenecer al ser de las cosas, una voz sobrenatural perceptible sólo al oído interior, que impulsa irresistiblemente al sensible a ella, a oír como canto-hablado. Eso corresponde exactamente al mito griego de la Musa y a la relación del cantor griego para con su diosa, tal como ha sido expuesto en lo que antecede.

Que las secuencias de tonos y armonías musicales son la voz innata de la esencia del mundo lo ha experimentado Goethe y lo ha expresado con palabras inolvidables cuando informó a su amigo Zelter (21 de junio de 1827) al escuchar obras de órgano de Bach, que von Schütz le había ejecutado en Berka: "Allí, en un sosiego pleno y sin distracción exterior me había nacido por primera vez una noción de vuestro gran maestro. Yo me lo expresé para mí como si la armonía eterna se entretuviera consigo misma, tal como probablemente pudiera haber acontecido en el seno de Dios recién ante la creación del mundo. De ese modo se movía también mi interior y era para mí como si yo ni poseyese ni necesitase, ya sea oídos, menos todavía vista, ni ningún otro sentido".

Al significado de la música para todo lo que significa crear, es decir, para el encuentro fecundo con la verdad del ser, también Goethe ha sido llevado a través de su propia experiencia artística. El, que sería vidente, escribe una vez a Zelter (6 de setiempre de 1827): "Tengo la intuición de que el sentido para la música debería acompañar a todos y a ca-

da uno de los sentidos artísticos; yo quise sostener mi afirmación a través de la teoría y de la práctica".

La excelente revelación en que parecen estar los tonos musicales para con la estructura elemental del mundo tal como es conocido, ha sido expuesta por Schopenhauer en su obra principal; Richard Wagner ha intentado continuar los pensamientos schopenhauerianos en su opúsculo sobre Beethoven (1870).

¿No se explicaría precisamente en eso la razón para el hecho de que toda acción significativa en el reino de lo natural desde siempre ha convocado necesariamente al canto? Eso podría señalarse en muchos ejemplos. En vez de en cualquier otra cosa, piénsese solamente en los cantos que acompañan al trabajo, los que en todos los tiempos han trocado la fatiga de la ocupación en un placer, pero que por cierto no fueron expresamente creados para ese fin, sino que se han presentado por sí mismos en contacto con las fuerzas de la naturaleza. Pero, desde que el hombre ha comenzado a traspasar ese contacto con la naturaleza a las máquinas, y a colocar progresivamente —en todas las situaciones imaginables— la máquina entre sí y la naturaleza, la música está enmudeciendo.

Las canciones populares, como hemos dicho, son sólo un ejemplo para muchos. En todo lugar donde el hombre sea conmovido con fuerza elemental por la realidad viviente, surge el canto hablado o la canción, a menos que no permanezca atrapado en un concernimiento inmediato que sólo pueda callarse o gritarse, sino que pertenece entre los susceptibles, en un sentido más elevado, a los cuales el ser de las cosas se hace patente como tal, ya los toque con goce o con pena. Eso lo vemos en los poetas y músicos; ellos son para nosotros en general los representantes del habla original.

7

Tal como el hombre es elevado más allá de sí mismo por medio de la danza primitiva, y por la música pura y la existencia del mundo alrededor de él eleva su voz, así él se halla con el canto hablado en la región encantante de lo configurado, del mirar y del saber, lo cual ocurre en tonos y es un *escuchar*.

De ese modo nos reencontramos, pues, con la experiencia propia, con el primigenio pensamiento griego de la *Musa*, la que manifiesta y plenifica el ser de las cosas en tonos, y del elegido, que es un *escuchante* del *tonar* (sonar) divino y tiene que seguirlo en el canto con su voz humana.

También nuestros poetas testimonian a menudo expresamente que sus palabras no nacen de ellos mismos; que es como si un ser más elevado hablara a través de ellos o les inspirara la palabras, o que un *tonar* musical los invadiera de una manera inexplicable y los impulsara al crear poético, pues son *oyentes* antes de que ellos mismos empiecen a hablar.

Cuando Goethe hace que Prometeo diga a Minerva:

"Y hablaba una divinidad
cuando creía que era yo quien hablaba"

del mismo modo confiesa Dante respecto de sí mismo en el *Purgatorio* (XXIV 52):

"Io mi son un che quando
Amore spira, noto e a quel modo,
Che detta dentro, vo significando."

(Lo que un ser más elevado le dicta en su interior, él lo manifesta en palabras.)

La famosa canción de Dante que comienza con las palabras:

"Amor che nella mente mi ragiona"
("Dios Amor, que habla en mi interior")[48],

se queja acerca de la imperfección de

"Parlar nostro che non ha valore
Di ritrar tutto ciò che dice Amore"
("Mi hablar que no tiene el poder
De repetir todo lo que Amor me dice".)[49]

Esto y cosas semejantes podrían explicarse como imágenes poéticas, sin embargo apuntan a un fenómeno primigenio que no podríamos desconocer. Otras confesiones hablan de inspiraciones musicales como hechos sobrenaturales.

Acerca de la elaboración preliminar a la compaginación dramática del *Wallenstein*, Schiller escribe a Goethe (18 de marzo de 1796): "Quisiera saber cómo ha procedido Ud. en tales casos. En mi caso, la sensación al principio es sin objeto determinado y claro, éste se forma recién más adelante. Cierta disposición anímico-musical precede, y a ésta recién sigue en mí la idea poética". De manera completamente semejante a Schiller se ha expresado últimamente Paul Valèry acerca de la creación de su *Cimetière marin*. En el *Mercure de France* (número de abril de 1953, pág. 591), Austin cita los "Entretiens avec P. Valèry" de Lefèvre:

"Il est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présense inattendue en mon esprit d'un certain rhythme. Je me suis étonné, un matin de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques". Y el mismo Valèry dice (*Variété* III, pág. 63) que ese poema no habría nacido de su *"intention de dire"*, sino *"de faire"*. *"Quant'au, 'Cimetière marin', cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps"*.

Que al poeta le "surge una melodía" —como Zelter conoció y como su amigo Goethe pudo confirmarle— muestra parentesco con el espíritu del canto-hablado originario. Esta

48 y 49 Traducidos al alemán por el propio Otto. En 48 nótese que la palabra *Amor* es traducida por Dios Amor, *'Gott Amor'*.

melodía —o como dice Valèry, este ritmo—, sin la cual no habría lengua, es el antiguo tono, el cual —según palabras de Valèry— asalta de improviso al poeta y no lo suelta hasta que él no lo ha reducido a palabras conformadas para el oído. Y lo que así nace, prueba a través de su convincente verdad y de su operante productividad que cada música primigenia, a la que el ser debe agradecer, ha hablado desde la propia armonía del mismo ser.

Así puede Hölderlin decir en uno de sus *Himnos de las revelaciones*, titulado "Fuerzas de los dioses":

"¿Tú los interrogas? En canciones sopla su espíritu,
Cuando del sol del día y de la tierra caliente
Brota y las tormentas, las que existen en la luz, y otras
Que se preparan en lo profundo del tiempo
No sólo plenas de sentido, sino también con claridad
Nos eleva entre cielo y tierra y entre los pueblos".

Esta canción "libera" los elementos de la Naturaleza, no al alma o al espíritu de los hombres.

La a menudo larga clarificación y videncia, que podríamos atribuir por cierto a muchos poetas y especialmente a Hölderlin, se comprende en efecto cuando se reconoce al poeta como *oyente*. El escucha desde un susurro que siempre lo llama, que él experimenta como si su palabra consonara perfecta con él. Y lo que se ha conformado de ese modo, no es un habla extinguido, sino el sagrado anuncio tonal, a partir del cual creemos percibir inmediata la voz del mundo y de lo divino en la cual ella vive.

8

"Ciegos son los pensamientos del hombre", dice Píndaro, "cuando busca el camino con ingenios del intelecto sin las Musas." Pero si uno, continuando el sentido del poeta griego, se deja conducir por las Musas, es decir, por la voz que sale sonando de la esencia misma de las cosas, entonces las palabras son inspiradas no solamente por lo vívido y por lo experimentado, sino lo mismo como lo cantado por la Musa: la manifestación del mundo y de lo divino. El, como dice Píndaro, ha montado al carro de la Musa y puede llamar a ella su madre y a sí mismo, su compañero, acólito o profeta. Porque lo que él habla no es una mera tentativa de expresar en palabras algo que lo ha conmovido. Es el llamado espectral desde lo más profundo del mismo ser: *El fenómeno originario de la estructura tonal de la verdad*, que en su lengua ha llegado a ser habla perceptible.

Lo que en todos los tiempos vale del gran poeta, en quien la lengua nace siempre de nuevo, tiene que valer también respecto del primitivo canto-hablado. Su significado y ambición no era servir a los requerimientos cotidianos por medio de comunicaciones útiles. A ese usufructo, por cierto, él ha pasado paulatinamente como tantas cosas sublimes, y en eso ha perdido más y más lo del canto. Pero ha ingresado en el mundo con la vocación de narrar y alabar el milagro del Ser. Y si él solo pudo lograr eso, es porque la melodía primitiva de tal narrar y alabar —*la voz de la Musa*— lo despertó y llamó; ahí tenemos nosotros el testimonio de verdad del mito griego.